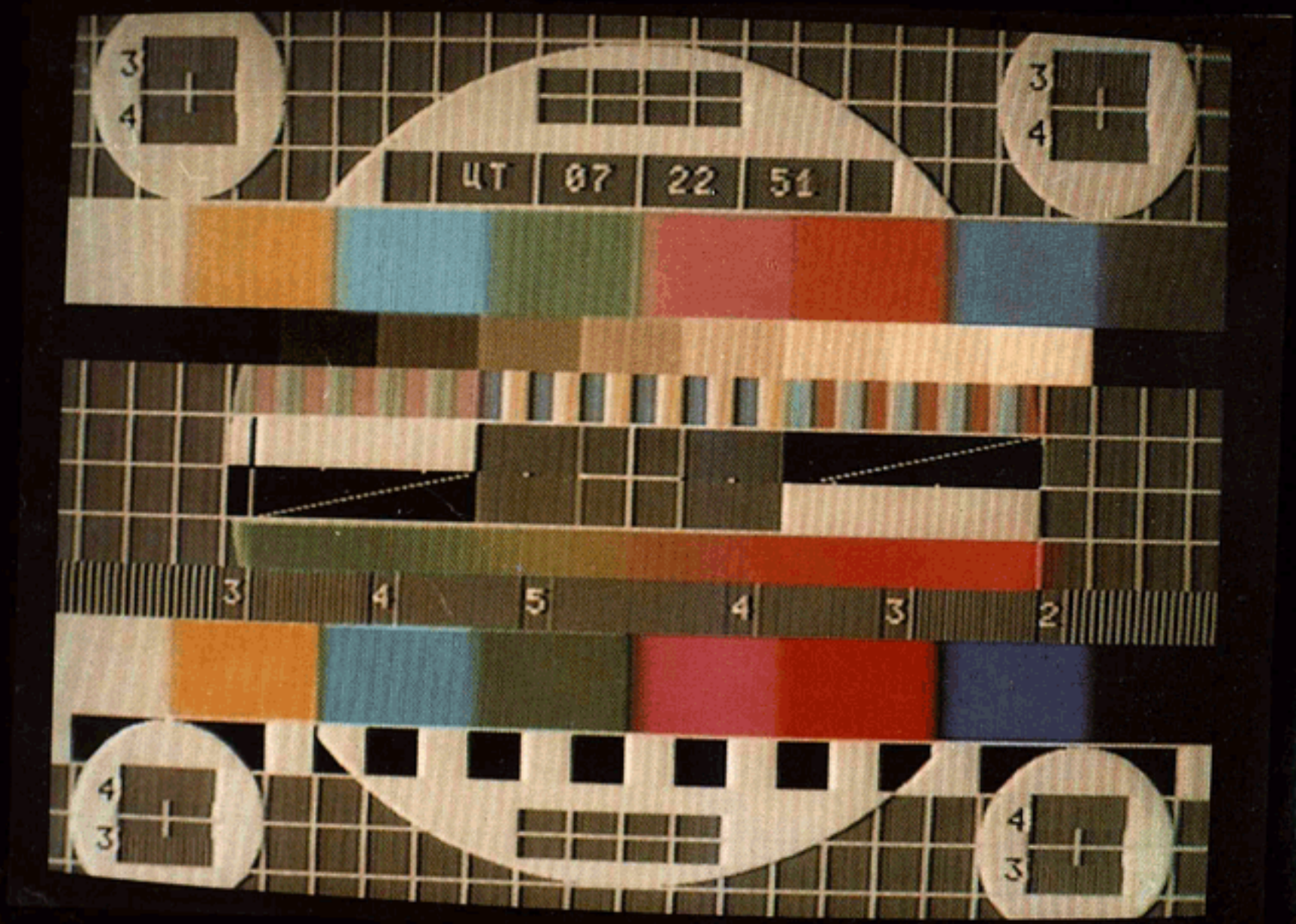
ISSN 0130-6405

УЗ

1174/96

ИСКУССТВО КИНО


3
4
ЦТ 07 22 51
3
4
3 4 5 4 3 2
4
3
4
3

ТЕЛЕВИДЕНИЕ — НАШЕ «ВСЕ»

Нравится, не нравится, но сегодня без него невозможно представить жизнь человека. Вспомним, как рыдала телезрительница в фильме Феллини «Джинджер и Фред», согласившись на социологический эксперимент и за круглую сумму лишив себя телевизора на месяц-другой: «Никогда больше, никогда! — говорила она, давясь слезами. — Я проклинаю себя!» — что-то в этом роде.

Действительно, телевидение стало для нас неким многооким божеством, которое как из центра Вселенной позволяет оглядывать земную жизнь — настороженно, с удовольствием, со страхом или отвращением. Лежишь себе на диване, щелкаешь переключателем и присматриваешь за событиями — все видишь и ни за что не отвечаешь. Полный кайф. Смотреть интересней, чем жить. Ты — в центре жизни, она обтекает тебя, а ты одобряешь ее или кривишься. Значимость твоя непомерно возрастает без всяких усилий с твоей стороны.

И все-таки: сегодняшнее телевидение — голубой ангел или голубой дьявол? Американский режиссер Годфри Реджио считает, например, что телевидение — символ технократического фашизма нашей цивилизации.

Так что же, пустить наше телевидение на самотек и ждать, пока оно достигнет худших западных образцов? Или почитать ТВ источником просвещения и культуры, нуждающимся в совершенствовании? К чему все-таки ТВ расположено больше — к производству идеологических ядов или к социальной терапии?

Острота этих вопросов в том, что телевидение реально контролирует настроение умов. Ожидание благоразумного и трезвого выбора, к сожалению, не всегда оправдывается. А нужда в таком выборе нарастает.

Людмила Донец

СОДЕРЖАНИЕ

ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ.
1 ТЕЛЕВИДЕНИЕ — НАШЕ «ВСЕ»

СЮЖЕТЫ И ФАКТЫ

СЕРГЕЙ ФОМИН.
4 АПОЛОГИЯ КНОПКИ

РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

ВАСИЛИЙ КИСУНЬКО.
12 «ПЛЕННОЙ МЫСЛИ РАЗДРАЖЕНЬЕ»

Г.ПОМЕРАНЦ.
21 КРОВЬ С ГОЛУБОГО ЭКРАНА

АНДРЕЙ ШЕМЯКИН.
25 КИНО + ТВ

ЛЕВ НИКОЛАЕВ.
28 НАД СВЕЖЕЙ МОГИЛОЙ

ЛИДИЯ ПОЛЬСКАЯ.
31 ТОК-ШОУ: О ПОЛЬЗЕ ЛИШНЕГО ПРИ НЕОБХОДИМОМ

ПРЕМЬЕРА "ИК"

«КУКЛЫ»

ВАСИЛИЙ ПИЧУЛ:
37 «МОЧИТЬ» ПОЛИТИКОВ — ДЕЛО БЛАГОРОДНОЕ»

ТАТЬЯНА ЧЕРЕДНИЧЕНКО.
42 ПОДОБНО ЖИВОМУ ШУТУ

ИРИНА УВАРОВА.
45 ВОЖДИ И КУКЛЫ В НАШЕМ ДОМЕ

АЛЕКСАНДР АРОНОВ.
46 НЕМУДРЕНАЯ ПРОГРАММА

АСПЕКТ

В.МИХАЛКОВИЧ.
51 ЭФИРНОЕ ТЕЛО ЗРИТЕЛЯ

ПОРТРЕТЫ

ГАЛИНА ЧЕРМЕНСКАЯ.
58 БИНОМ ПОЗНЕРА

С.ФОМИН.
64 ТРОЕ

ЛАБОРАТОРИЯ

АЛЕКСАНДР АДАБАШЬЯН:
70 «ТЕЛЕСЕРИАЛ — ЭТО ЗРЕЛИЩЕ ОБЛЕГЧЕННОГО ТИПА»
(Беседу ведет С.Филиппов.)

Л.АННИНСКИЙ.
76 НА ВИТКАХ ТВ-ВОЛЮЦИИ

ПЕРСОНАЛИИ

ВИКТОР МАТИЗЕН.
80 ПОРТРЕТ ВЕДУЩЕГО НА ФОНЕ ЖАНРА

ИНТЕРВЬЮ "ИК"

ДМИТРИЙ ЗАХАРОВ:
87 «Я ЗАНУДНЫЙ ВЕДУЩИЙ СКУЧНОЙ ПРОГРАММЫ»

АРТЕМ ТРОИЦКИЙ:
87 «...НО МНОГИЕ СЧИТАЮТ, ЧТО В ЖИЗНИ Я ЛУЧШЕ»

НЕОБЯЗАТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ

СТАНИСЛАВ РАССАДИН.
92 ПОДОБИЯ, ИЛИ ЭФФЕКТ Г.З.

СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ.
98 СКРОМНОЕ ОБАЯНИЕ TV

ПОВТОРНЫЙ СЕАНС

Ю.СКРАМТАЕВА.
102 ФАСБИНДЕР-95

ДИСКУССИИ

108 ВОЙНА ИМИДЖЕЙ.
Социологи культуры о телевидении

РЕЙТИНГ "ИК"

ВИКТОРИЯ ДУБИЦКАЯ.
116 КИНОПЕРЕДАЧИ ДЛЯ СВОИХ

НАТАЛИЯ ВЕНЖЕР.
118 БИТЫЙ НЕБИТОГО ВЕЗЕТ

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ

СЕРГЕЙ МУРАТОВ.
122 СМЕНА ЭПОХ

ШТУДИИ

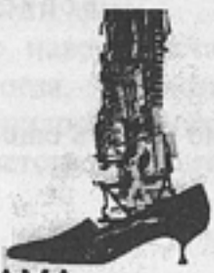
ПОЛЬ ВИРИЛЬО.
130 ТИРАНИЯ НАСТОЯЩЕГО ВРЕМЕНИ

КАРЛ ПОППЕР.
134 ПРОТИВ ЗЛОУПОТРЕБЛЕНИЯ ТЕЛЕВИДЕНИЕМ

"ИК" ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

МИШЕЛЬ ДРЮККЕР.
138 ТЕЛЕСЕТЬ

ТВ: РЕКЛАМА



НИКОЛАЙ ИЗВОЛОВ.
164 ВНАЧАЛЕ БЫЛА РЕКЛАМА
167 РЕКЛАМА КАК ПРОФЕССИЯ. На вопросы «ИК» отвечают Павел Лебешев, Георгий Рерберг, Роланд Казарян

ТИМУР БЕКМАМБЕТОВ:

172 «МЫ ПРЕВРАТИЛИ РЕКЛАМУ В КИНО»

СВЕТЛАНА БУШУЕВА.
176 ВОТ МЫ И В ХОПРЕ!

ИРИНА МЯГКОВА.
184 «ТЕБЕ, НАРОДНОМУ, ПРИВЕТ ОТ НЕ-ЗАСЛУЖЕННОГО БРАТА»

АНТОН ПОНИЗОВСКИЙ.
186 СОЛНЦЕВДАР

192 SUMMARY

© Журнал «Искусство кино», 1996

Ежемесячный журнал
Выходит с января 1931 года

Учредители:
Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино), Министерство культуры РФ, Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор
Дондурей Д.Б.

Редакция
Александрова Н.В.
Алиева С.Ш.
Галаган С.В.
Гурьян Л.Б.
Доброхотова М.М.
Донец Л.С.
Зархи Н.А.
Захарова И.В.
Иенсен Т.О.
Калгатина Л.В. ответственный секретарь
Карахан Л.М. зам. главного редактора
Мишунина Л.В.
Николаева И.А.
Сиривля Н.А.
Стишова Е.М.
Тронина Л.В.
Цыркун Н.А.
Шепотинник П.Г.
Элькина Г.Г.
Ярошевская С.Л.

Художник — Демский Д.
Компьютерная верстка — Козырева Г.Д.
АОЗТ «Оригинал-КОН»

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79

Сдано в набор 23.11.95
Подп. к печати 01.03.96
Формат бумаги 70x100 1/16
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон.
Печать офсетная.
Печ. л. 12,25,
усл. печ. л. 15,92, уч. изд. л. 18,49

Журнал зарегистрирован в Министерстве информации РФ № 01632 от 7.10.92

Заказ 45
АО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и не возвращаются

СЕРГЕЙ ФОМИН

АПОЛОГИЯ КНОПКИ

ИЗБРАННЫЕ МЕСТА ИЗ ДНЕВНИКА

Я нажал кнопочку совсем немножко, самую чуточку. И быстро сел в кресло. Вдруг что-нибудь случится?

Борис Житков. «Что я видел»

...Это только кажется, что кнопочку можно нажать еще раз и ничего не будет.

1986

12 февраля

«12-й этаж». Дискуссия о свободном времени. Комсомольские начальники вертятся в креслах, и видно, что они при этом выкручиваются, как перегоревшие лампочки. Угрюмые молодые люди «из подъезда» говорят мало и в основном о том, что «кто-то должен».

28 сентября

Публицистическая программа «Камера смотрит в мир». Генрих Боровик с подобающим предисловием демонстрирует американский документальный фильм «Бывшие» о наших эмигрантах в США. Поясняет, что русскими там называют всех, кто говорит по-русски.

Один молодой человек, сделавший там за четыре года головокружительную карьеру в бизнесе, говорит, что нашел в Америке коммунистический рай. Другого он, как видно, себе просто не представлял. Ведущий, разумеется, заклеймил «делягу».

1987

3 марта

Шоу по случаю открытия русского издания журнала «Бурда моден» началось с показа выставки национальной одежды народов СССР, причем в ее сувенирном, то есть музейном, то есть никому не доступном варианте.

А потом всячески подчеркивалось, что журнал «Бурда» славен именно своей демократичностью. Тем не менее ведущий программы был в «бабочке». Если не ошибаюсь, он сделал это первым на советском телевидении.

Открывая этот номер фрагментами из дневника журналиста Сергея Фомина, мы хотим обратить внимание на некоторые существенные моменты в новейшей истории отечественного телевидения. Важное и наиважнейшее соседствуют в этой выборке с проходным и случайным. Но не оставляет такое чувство, что большое и малое почти что на равных отзываются в сегодняшней телевизионной реальности. — *Прим. ред.*

27 марта

...так же, как Фил Донáхью, будучи в сóлдатской столовой, первым обратился к рядовым Советской Армии:
— Джентльмены...
А как еще мог поступить хорошо воспитанный американец в отношении тех, кто исполнял свой гражданский долг?

10 июня

После нескольких выпусков программы «До и после полуночи» остается ощущение, что запретных тем нет. В каждом — какая-нибудь сенсация, что-нибудь неожиданное и необычное.

8 декабря

Прямая трансляция из Вашингтона о встрече Горбачева и Рейгана. Когда все кончилось, вдруг захотелось опять увидеть этих двух мужчин, которые, кажется, подружились. Как будто нас освободили от какой-то тяжести. Старушки плакали, так все это было трогательно.
Но для большинства, я думаю, навечно останется тайной: кому Горбачев пожал руку, когда, подписав договор, пошел вместе с Рейганом по коридору Белого дома и вдруг сделал шаг в сторону, поприветствовал кого-то, так и оставшегося невидимым...

1988

18 ноября

«Взгляд». Архивные киносъемки Сталина, сделанные в 1938 году. Комментатор за кадром обращает внимание, что, произнося имя Ленина, «отец народов» каждый раз делает паузу и отпивает из стакана, как будто скрывая внутреннее раздражение.
Телевидение сейчас вообще стало более пристально смотреть на человека. Урмас Отт первым начал это в своих интервью, затем «Пятое колесо» завело свои длинные беседы. ЦТ еще делает вид, что ему надо столько сказать, что на все не хватает времени, а у периферийных студий и журналистов на это, как видно, времени достаточно.
«Пятое колесо». В первых выпусках читали комментарии к «Евгению Онегину». А теперь — комиссия по экономической реформе, Ельцин...
Говоря с Анатолием Собчаком, Бэлла Куркова, глядя снизу вверх на этого очаровательного мужчину, вдруг, посреди длинного интервью, подняла руку — руку независимого журналиста — и отогнала от лица народного депутата муху.
А когда в следующем сюжете программы уже Борис Николаевич стал, чуть не плача, говорить свое слово перед солдатскими матерями, то ведущая пристроилась у его плеча, разделяя скорбь лидера, разделяющего, в свою очередь, скорбь своего народа.

1989

24 сентября

Трансляции съездов мужчины смотрят, как футбол, а женщины — как телесериалы, ввиду отсутствия и того, и другого.
И есть еще в этом что-то кавээновское: «команда Ельцина», «команда Лигачева», и этот ведущий, старательно пытающийся свести все перипетии происходящего к масляковской формулировке: «Победила дружба».
И назавтра все повторяют прозвучавшие в Кремле хохмы.
Съезд, впрочем, уничтожил программу «Время». До ее появления телевидение было чем-то игрушечным, несерьезным, кавээновским. А вместе с нею у нас появилась «главная телепрограмма страны» по образцу «главной газеты».

26 декабря

...А ведь, наверное, было снято, как их ставили к стенке, как в них стреляли, как они падали... Белая рубашка, обязательная для руководителей такого ранга, часы на золотом браслете, зимнее пальто с каракулевым воротником и каракулевая же шапка-«пирожок» — все на месте, лежит вместе с ним и его Еленой.
Показали только, как им помогают вылезать из нижнего люка БТРа (шапка при этом слетела с его головы, и он ее поправил), как он сидит, недовольный, за столом у стены, это, видимо, суд, кто-то задает ему вопросы, потом ему зачем-то меряют давление...
Быть расстрелянным в день рождения Иисуса Христа.
В выпуске программы «Время», показавшем казнь Чаушеску, у диктора не был застегнут пиджак.
Все, что сейчас происходит, оказывается, вполне серьезно.

1990

21 сентября

«По страницам программы «Телескоп». Начавшись как невинный сборник анонсов, «Телескоп» стал телепередачей обо всем телевидении. И эти «страницы» сейчас чреваты тем, что символизируют начало конца всего нашего ТВ в его современном виде.

30 октября

Появление Игоря Кириллова в программе «ВИД» — прием, описанный еще Тыняновым в «Архаистах и новаторах», — создание нового с опорой не на «вчерашнее», а на «позавчерашнее», не от «отца к сыну», а «от деда к внуку».

16 ноября

«Взгляд». Бенефис ушедшего в отставку Явлинского.
Казалось, что все как один сейчас вздрагивают при слове «экономика», в которой ничего не понимают и стесняются этого, потому что как бы все должны быть в ответе за всё. И вдруг оказалось, что не все, что есть человек, который имеет право сказать на всю страну: «Это не мое дело», и ничего ему за это не будет. В этой психологической независимости есть политический смысл: Систему можно теперь покинуть с легкой душой и чистой совестью.
Вот сказал же на съезде Василий Иванович Белов, что аэробика — это разврат, а спустя некоторое время девушек пустили скакать на фоне церквей под ритмизированные фольклорные мелодии. Плюрализм в действии.

26 ноября

Первый эротический выпуск «Шок-шоу» прошел в полном варианте по «Орбитам» на восточные провинции нашей Родины, где, как известно, эротика в европейском понимании совершенно несовместима с национальными традициями. И в сокращенном — на европейскую часть СССР, где сидит начальство, которое страшнее всяких традиций.

1991

11 января. 20.45

После того как закончился фильм «Николай Вавилов», диктор, объявлявшая программу на вечер, вздохнула и сказала:

— Замучен гений...

А вслед за этим вздохнул и Игорь Кириллов, перед самым «Временем» объявивший, что «Взгляд» не выйдет в эфир.

Январь

После вильнюсского репортажа Невзоров отключил свой секундомер и начал оправдываться.

Как известно, «отрывок» под названием «Взгляд и Нечто» создал «закадровый» персонаж «Горя от ума» с весьма характерной фамилией Удушьев.

Это удушьевское «Нечто» всегда незримо бродило где-то поблизости от «Взгляда». Нечто, которое не позволяло договорить начатое до конца, а затем и вовсе заставило замолчать. Как это ни жестоко, но эффект от закрытия программы был сильнее всего, что прозвучало в ее выпусках. Значит, говоря о «Взгляде», всегда имели в виду не собственно телевидение, а нечто, за ним стоявшее.

Стало ясно, что закончилась игра и дело пошло всерьез.

Кстати, этой зимой исчезло многое: исчезли товары из магазинов, исчезли старые пятидесяти- и сторублевые банкноты.

6 февраля

Пресс-конференция Кравченко. Полтора, примерно, часа обещаний, что будут интересные программы.

Радиоруководитель Тупикин объяснил, что «Радио России» было сослано на третий канал потому, что допустило в эфир фразу: «...выбить табуретку из-под ног коммунистов». Причем оно, радио, допустило ее один раз, а Тупикин всенародно, на первом канале ТВ, повторил трижды...

Май

Конкурс репортажей с Каннского кинофестиваля. Кино, конечно, уже мало кого волнует, но почти голые девушки на пляже в центре города еще способны заинтересовать, тем более что они — неотъемлемая часть кинопроцесса.

Предвыборная компания. Ельцин победил, когда снял пиджак в студии у Фесуненко, просто потому, что сделал то, чего никто до него не делал. И потом закрепил свою победу, не придя на теледебаты, оставив всех остальных кандидатов разбираться друг с другом, хотя их собрали, чтобы разобраться с ним. Да и о чем им, собственно, было дискутировать? Все было уже сказано, самым реальным является поступок. Кто найдет способ его совершить, тот победит. А победа — это реальность. А реальность — это и есть власть.

9 июня

Из программы «ТСН» узнал, что, оказывается, дипломной работой Ельцина был проект телевизионной башни.

1 июля

Последний выпуск «До и после полуночи». Молчанов закрывает себя сам и тем демонстрирует свою независимость.
Впрочем, как ни печально это звучит, но программа начала разрушаться, когда понемногу начала выходить из студии, сначала — в невинный культурный центр, затем — в пивную, теперь — под землю и даже ниже — в шахту.
Невзоров, кстати, тоже совершил свой «стилистический переворот», появившись в прошлом году 7 ноября на Дворцовой площади среди митингующих. До этого всем было интересно, что он скажет по тому или другому поводу. Дав в эфир шум толпы, он показал, что уже не может ничего сказать.

Июль

В информационной программе «Вести» созданного два месяца назад Российского телевидения текст прогноза погоды движется снизу вверх, а в останкинской «ТСН» — справа налево. Есть и другие различия.

19 июля

Невзоров борется с экстремизмом экстремистскими методами. И, как Мальчиш-Кибальчиш, высматривает, нет ли где измены.
Телевидение — это этикетка мира. Он без ТВ, как джинсы без «лейбла», — естественная функция исполняется, а поговорить не о чем.

19 августа

«Лебединое озеро», балет Петра Ильича Чайковского в постановке Большого театра, передали несколько раз от начала до конца, не прерывая.
Кажется, фильм «Ленин в 1918 году», снятый в 1939-м, начинается именно с этого балета, который останавливает комиссар, чтобы сообщить публике Большого театра о расстреле Николая II, что, как известно, произошло 19 числа, правда, июля месяца.

30 августа

«Ток-шоу» вернувшегося «Взгляда». Его условная «молодежность» — уже лишнее. Впрочем, собравшаяся в студии юная аудитория блестяще задавала такие вопросы, на которые по определению нельзя было ответить. А надо было это делать четверым: Молчанову, Лысенко, Познеру и Сагалаеву. Первым вопросом возрожденной программы был вопрос о четвертой власти.
В сказках бывает обычно три брата — два умных, а третий дурак. Можно представить себе и четвертого.

1992

Январь

Жириновский — перманентный шок на ТВ. Такой же, как выход Горбачева к народу в 1985-м, как непрекращающиеся трансляции съездов в 1989-м, как говорящая голова Кашпировского в 1990-м, как «Лебединое озеро» имени ГКЧП.
Но то все случалось раз в полгода, в год. А этот — чуть ли не каждый день.

5 января. 0.40

Уникальное явление — по Первому каналу и по РТР идут одновременно два эстрадных концерта. И почти синхронно в обоих Алена Апина призывает: «Никого не слушай!» с отставанием, может быть, такта в четыре. Ради такого стоило пересидеть за полночь.
«ВИД», политическая программа «Да!». Каминный зал с настоящим живым огнем, вальяжный, уверенный в себе человек в подтяжках. А когда-то все «взглядовские» беседы начинались на бутафорской кухне, построенной в студии, и говорили там очень осторожно, не зная, куда можно двигаться и какими темпами. Но за этими осторожными шагами следили все.
«Центр», Первый канал. Молодые ребята, студенты журфака, сделали репортаж из зоопарка: «Гады там живут хорошо, а человекообразные — плохо».

17 января

Почти целый день — прямая трансляция съезда военных в КДС. Один из них вдруг встает и спрашивает: «А транслируют ли нас?» Кто-то сходил, позвонил домой, там ему сказали, что их смотрят. Он сообщил об этом собравшимся, и все успокоились в прямом эфире.
Сплошные повторы старых фильмов заставляют вспомнить слова товарища Сталина о том, что фильмов должно быть мало, но смотреть их нужно по нескольку раз.
Вся реклама настойчиво обещает мне светлое будущее.

11 июня

Демонстрация у «Останкино». Егор Яковлев принимает ее лидеров. Собрались там те, для которых изменения на телевидении — это изменения в их сознании. Но их слабая психика не в состоянии вынести таких катаклизмов. Ничего, кроме катаклизмов, они себе уже не могут представить и поэтому устраивают еще один.
Их можно понять, потому что единственное светлое пятно в их жизни — телеэкран в углу комнаты.

10 октября

Поздно вечером, почти одновременно: Первый канал — «Казанова Феллини», «2х2» — «Спаси и сохрани» Александра Сокурова.
Этот день, вернее — ночь, и есть настоящее начало нашего нового ТВ. И оба фильма, между прочим, про любовь.

1993

1 января

Конкурс собачьей красоты, передача вроде бы для собак: ведущие — собаки, большая и маленькая, зрители в зале — тоже собаки. Все-таки еще могут хоть что-то придумать, особенно в сравнении с новогодним шоу, предназначенным для людей. Свалили в кучу все достаточно яркое, что было в прошлом. А год-то все-таки — новый...

28 февраля

«Подводная Одиссея команды Кусто». Впервые на отечественном телеэкране — брачные игры китов, самое грандиозное сексуальное зрелище на свете.
Этим же вечером Дмитрий Дибров — первый парень на Четвертом канале, представил фотомоделей журнала «Андрей» в рабочей одежде.

1 мая

Иван Кононов, ведущий программу в прямом эфире, обратился к человеку, позвонившему в студию, со словами:
— Господин телезритель!..
Я, хоть и не звонил никуда, преисполнился гордости...

6 сентября

«Времечко». Позвонил человек, обругал турбазу. Через пять минут позвонил директор этой турбазы и обругал этого человека. Тут передача и кончилась, а то бы еще кто-нибудь позвонил.
Две девочки из программы «Отдыхай!» заставляют размышлять о преимуществах трехспальной кровати.

3 октября

Восемь часов вечера. Первый канал прервался на трансляции футбольного матча «Спартак» — «Ротор». РТР показывает фильм «Смертельный полет», в который врезаются выпуски «Вестей».
Четвертый и Московский каналы тоже не работают. Днем на Четвертом канале Дибров в беседе с Макаревичем вдруг заметил: «Если нас, конечно, не отключат», — отключили через час.
Импровизации из «запасной студии»; причем те, кто сейчас в эфире, так же не знают, что происходит, как и те, кто их слушает. И это вызывает к ним доверие.
Питерцы читают то, что им рассказывают по телефону дозвонившиеся из Москвы.

4 октября, ночь

Час ночи. Армия — на стороне Президента. И все клеймят преступников.
Какая-то сплошная «Будка гласности» в «запасной студии» РТР. Репортажи: Смоктуновский на баррикадах, римские щиты омоновцев.
На ТВ не оказалось ни победителей, ни побежденных, кроме, разумеется, CNN. Им нужна была реальность, какой бы она ни была. А нашему телевидению — хоть какое-нибудь мнение об этой реальности.

4 октября, день

Вывод арестованных Макашова, Руцкого и Хасбулатова из Белого дома был показан по РТР в тот момент, когда в программе значилось: «Последние почести». Худ. фильм».

7 октября

Траур. Из программ изъято все жизнерадостное, кроме рекламы.

Ночь с 12-го на 13-е декабря

Первый канал. С новым годом, дорогие товарищи! Все проходяще, а «Голубой огонек» — вечен, хотя год и политический. Теперь ясно, откуда происходит безвкусица и бесстильность. Из страха. Затрясшаяся от страха, когда стали приходить результаты голосования, ведущая произнесла знаменательную фразу: «У нас в этом зале есть рояль». Оказалось, между прочим, что у нас в России есть также и своя собственная Северная Европа, и своя собственная Южная. Тут, правда, компьютеры и сломались... Ведущая сейчас же заверила, что так оно всегда и бывает в цивилизованных странах. И опять побеждает дружба, то есть, простите, Россия, КВН продолжается. И страна от всего от этого одурела, но идут и идут сумасшедшие телеграммы от свихнувшегося народа... А ведь все происходящее — определение стиля, в том числе и политического, на предстоящий сезон.

Декабрь

НТВ начало с самого сложного — с вечернего выпуска новостей. Новой телекомпанией теперь никого не удивишь. Но можно удивить крепким стилем.

1994

24 января

«Экспресс-камера», «2х2». Интервью с фотомоделью в ее ванной. Фотомодель как фотомодель — снизу пена, сверху — косметика, простая русская фотомодель. И ванна у нее такая же — облупленная, маленькая, с каким-то цыпленком на кафеле, с полотенцем на кране и трубами под ним. Наша ванна.

Январь

Так же, как раньше, все обсуждали, кто и что сказал вчера по телевизору, сейчас обсуждается, какая компания какое кино показала. Как должна выглядеть хорошая телепередача, в общем, никто не знает. А у кино все-таки столетний опыт — призы, пресса, мифы. Нам тридцать лет пересказывали зарубежные фильмы, теперь их на эти же тридцать лет хватит, чтобы для каждого телевизионного вечера. Тем более что сейчас их можно будет купить совсем недорого. Никто не мог сказать, зачем в прошедшие пять лет снимались сотни отечественных фильмов, которые никто пока не увидел. Теперь стало ясно — для телевидения. Кино — самая доступная из иллюзий.

15 сентября

РТР. Фильм «Дом Романовых». Титры написаны по старой орфографии, в том числе и слово «телевиденiе».

11 декабря

Объявлено о вводе войск в Чечню. В октябре 1993-го, во время путча, выпуски «Вестей» «врезали» в фильм-катастрофу «Смертельный полет» о том, как спасали пассажиров захваченного террористами самолета. Сегодня в «Клубе путешественников» журналист Г. Бочаров рассказывает , как ему на самом деле пришлось пережить посадку в горящем «Боинге».

22 декабря

Первый канал. «Пресс-клуб», посвященный проблемам монархии. Один из ее апологетов встал и сказал: «Я считаю себя гражданином Российской империи...», в которой, как известно, были не граждане, а подданные.

1995

6 января

«Рождество Христово. Прямая трансляция». (Из телепрограммы.)

Фото И.Уткина

11 января

Первый канал. «Ад» — репортаж из Чечни Александра Невзорова. Александра Невзорова в этом аду оказалось слишком много.

25 января

Первый канал. «Матадор». Константин Эрнст вместо объявленной новой программы о французском музыканте повторяет старый выпуск о том, как снимался «Апокалипсис сегодня» Фрэнсиса Форда Копполы. Вертолеты, бомбежки, туземцы, облитые горящим напалмом.

1 марта

Убит Владислав Листьев. Все каналы прекратили показ всех программ, кроме выпусков новостей.

ВАСИЛИЙ КИСУНЬКО

«ПЛЕННОЙ МЫСЛИ РАЗДРАЖЕНЬЕ»

ОПТИМИСТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ О БЕЗНАДЕЖНОЙ СИТУАЦИИ

Телевидение в нашей повседневности давно уже примелькалось, но привыкнуть к нему мы никак не можем. Отсюда стойкая любовь-ненависть, ну прямо по Достоевскому, которую испытывают к малому экрану едва ли не все, всюду и во всех слоях общества. Жизнь без телевидения давно немыслима.

Нынче летом я никак не мог втолковать одному восьмилетнему интеллектуалу, что было, дескать, время, когда ТВ попросту не существовало. Умом он понимал. Сравнения типа «сегодня — метро, а прежде — извозчики», принимал. Но тут же, пощелкав мозгами, потрясенно спрашивал: «А как же люди жили?» И как по заказу встретился мне давний приятель, тоже большой интеллектуал, но на полвека старше первого. Вместо приветствия он гордо возопил: «Видишь, как я хорошо выгляжу? А почему?! Год как не читаю газет, а весной и телевизор смотреть перестал...»

У нас всегда надо делать поправку на местные условия. Любовь-ненависть к телевидению — факт общемировой. У нас же всякий факт непременно еще политизируется, драматизируется и... генерализируется.

Генерализация? Но ведь она предопределена еще с тех времен, когда было Гостелерадио СССР, возглавлявшееся товарищем Лапиным С.Г., а он, сколь бы его нынче ни ругали посмертно, создал систему — производства, вещания, оценок (официальных) — всего нашего телевидения. Она была органической частью Системы в целом — оттого ТВ и стало любимым детищем перестройки, ибо демонтаж Системы принародно, наглядно и ежедневно отражался и выражался в зримых образах, в смене лиц, интонаций, позиций на телеэкране, в изменении самого телеэкрана как «лица общества», «лица времени».

Это было интересно. Настолько, что уже сегодня человеку новой генерации не понять, как это было и чем это было. Но тут скрывалась и опасность: у самого ТВ был врожденный инстинкт профессионального манипулятора общественным сознанием. Последнее же «страдательным» вариантом такого манипуляторства было само заражено. Генетически.

Что же само телевидение?

Оно, как мы все помним, бурно демократизировалось. Оно научилось держать общество в напряжении уже одним фактом выхода или невыхода программы в эфир. Все не просто сидели и ждали очередной встречи с Бэллой Курковой или «взглядовцами». Тут было большее: всем казалось, что от факта этой встречи (или срыва ее) зависит будущее всех и каждого. Тут, как ни странно звучит сегодня, скрывалась своя правда: общественный тонус был таков, что «срыв» передачи способен был и впрямь привести к срыву общественному.

Тут таилась и ловушка, опасность подмены жизни реальной — «второй реальностью», манипуляторской, посредством которой вместо одной ложной системы ценно-

стей подсовывают другую, не менее, если не более ложную.

Тем острее ощущалось очередное расхождение «желаемого» и «действительного», чем сомнительнее и бесспорнее становилась роль «малого экрана». Интеллектуал советского образца исподволь открывал для себя, что от появления на телеэкране десятилетиями запретного фильма или суперправдивого ведущего, диктора ситуация не меняется или развивается по своим законам, болезненно акцентируя несоответствие желаемого действительному.

Мало того: «правдивость» такого рода, истерическая или все более откровенно расчетливая, начинала постепенно раздражать. А шедевры и супершедевры, как и все еще недавно запретные плоды культуры, не только стали приедаться, но к тому же обнаружили свое природное свойство: они заставляли думать.

Проблемы и их носители явились, да еще в усугубленной, зачастую уродливой форме: то как детские болезни, которыми мы вовремя не переболели; то как свидетельство нашей же маразматической старости там, где мы привыкли считать себя «вечно юными» и бодриться сперва под «Марш энтузиастов», потом под песню про надежду как компас земной, а потом — и со светлой верой в магию пятисот дней и т.п.

И тогда оказалось, что система генерального самоуспокоения и самовозвеличивания имени С.Г.Лапина надоела в свое время многим — но не всем.

Тем, кому надоела или кто красиво противопоставлял себя ей как системе массового оболванивания, считая себя «мыслящим тростником» в обрыдлом официозном болоте, — тем и в голову не приходило, насколько тесна их связь с этой системой. Они зачастую могли и существовать-то лишь на противостоянии этой системе, то есть фактически внутри нее, в рамках ее категорий и критериев. Людям казалось, что появление на телеэкранах интеллигентных лиц, умных слов, многообразия мнений и «трудных фильмов» сорвет маски и скоро приучит «массу» к тому, что «мне, любимому» на моей кухне в глухие годы застоя казалось таким очевидным, таким общезначимым, общечеловеческим. И «неправильная» жизнь двинется вперед по законам «правильной» (моей) драматургии.

Расклад сил казался очевидным, распад «монстра», то есть Гостелерадио СССР, — неизбежным и благотворным. Рождение независимого, по определению — оппозиционного Российского телевидения (в отличие от официозного, государственного «Останкино») воспринималось как зримая примета скорой, новой, прекрасной жизни. Духовное и творческое лидерство Питерского канала вдохновляло и радовало, и мы готовы были не заметить и лукавство, и неуместный надрыв, и эклектичность. Поток нездешних клипов на канале «2х2» воспринимался чуть ли не как струя свежего воздуха, необходимая в застойной обстановке просто для того, чтобы выжить, — ну, а головная боль при ускоренном озонировании и повышенном шуме входит в число неизбежных, однако благотворных «побочных эффектов». Тед Тернер такой симпатичный, а Эдуард Сагалаев такой прогрессивный, и их содружество, их детище Шестой канал обещал радости похлеще и покруче, нежели те, что дарил некогда «12-й этаж».

Но привычная колыбельная — дело нешуточное. Менять ее разом на широкий спектр программ под общим девизом «для тех, кто не спит» — задача не из простых. Об этом, кажется, меньше всего думали, сотворяя «спектры» и «каналы». А уж о том, что по-ученому именуется обратной связью или же, по-ученому тоже, инерцией общественного сознания, парадоксами сознания обыденного — еще менее.

Что вышло — то вышло. Приглядимся же — что?

Эстетика перестройки достаточно скоро и определенно обрела формы эстетики скандала. Лучше всего это поняли те, кто заправлял и заправляет нашим Первым каналом, он же — «Останкино», он же — ОРТ. Прочие, синонимические или промежуточные, названия опускаю — их не счесть.

Притом очень скоро и, я сказал бы, творчески были оценены потенции скандала вокруг самого телевидения. Лучшего способа стимулировать общественные страсти, напряженность общественной жизни и духовных противоборств сегодня, право же, нет. Тут телевидение выступает как некая самостоятельная, значимая сила, выражает общесоциальный тонус и общесоциальные тенденции, а заодно камуфлирует процессы совсем

иного рода. Впрочем, процессы, также отражающие более общую тенденцию.

Имею в виду прежде всего нормальный, по природе своей всегда и грубый, и увлекательный дележ собственности. Иллюзии начальной поры наших перемен, когда «отпочковывались» и рождались новые каналы ТВ, делали как-то неудобной саму постановку вопроса, кто, собственно, хозяин. Он, однако, был, и был неглуп. Останкинский монстр выглядел вполне привлекательно благодаря телегеничным обаяшкам на наших домашних экранах. Когда же очередной скандал разражался, общество негодовало и удивлялось, чего это останкинские правители, менявшиеся с замечательной частотой и регулярностью, не торопятся в эфир или выходят в оный, чтобы фактически не сказать ничего. Но и это было только верхушкой айсберга. Мощный монолит кадровиков, финансистов и идеологов, правивших бал в «Останкино» независимо от вывески у кабинета председателя, гендиректора или как там еще его называли, на поверхность не выходил, но дело свое делал. Готовил сюрприз, именуемый ОРТ.

К последнему, как ни относись, следует адресовать и похвалу: именно ОРТ как «новая система» окончательно похоронило старинного монстра-монополиста. Организационно и, так сказать, кадрово (имею в виду творческие кадры). Иными словами — показав, кто хозяин и что такое телевидение: вовсе не сумма творческих удач и неудач, не система производства и проката, а — «кран», у которого нужна «своя рука», по возможности — железная. Окончательное решение «останкинского вопроса», вызвавшее немало эмоций, на самом деле вновь узаконило ту функцию, которую «Останкино» всегда выполняло и выполняет: манипулирование. Притом — монопольное, даже когда вокруг есть как минимум пять конкурентов: все равно «в мировом масштабе», как говаривали Петька с Василием Ивановичем, «Останкино», то бишь ОРТ, будет еще долго вне всякой конкуренции. Монополия власти сменилась, но не изменилась. Задачи ее, конечно же, усложнились. И тут нельзя сказать, будто «Останкино» — ОРТ механически переносит старые методы и формы (типа программы «Время», очень к месту и — простите за невольный каламбур — ко времени реанимированной) на новую почву.

Впрочем, почва не так уж нова, она только здорово взрыхлена, однако — скорее на поверхности, нежели в глубинных слоях. Когда-то мы ахнули, обнаружив, что пришли к массовому обществу без товаров массового потребления. Сейчас этот перекос худо-бедно все-таки выправляется. На телевидении — тоже. Но дальше возникла занятная альтернатива: на что ориентироваться, на «средства массовой коммуникации» или на «средства массовой информации и пропаганды»?

Последний термин в советское время принципиально противопоставлялся первому — и противопоставлялся правильно. В тогдашней Системе о массовых коммуникациях, то есть живых связях, было грешно говорить: они и Система были органически враждебны, и в обществе могли функционировать лишь как альтернатива одиозу. Во времена новые этот выбор был принципиальным. На ТВ все же стала пусть кустарно, пусть бестолково, но складываться истинная

Константин Эрнст, генеральный продюсер ОРТ

система СМК. Создание ОРТ — это принципиальная поправка, внесенная в сей стихийный процесс. Это, если хотите, программный выбор, сделанный номенклатурным постсоциализмом и имеющий серьезнейший стратегический прицел.

Не поняв этого, мы так и будем стенать и возмущаться, строить надежды и ожидать, напевая из Виктора Цоя, «пер-ремен», наивно связывая оные с приходом в главный останкинский кабинет очередного нового начальника или пытаясь просветить очередного «государя» в духе извечного нашего комплекса.

Самым мудрым послелапинским начальником «Останкино» был, на мой сегодняшний взгляд, М.Ф.Ненашев. Именно он на гребне демонтажа Системы и переоценки ценностей заговорил о функции ТВ как «утешителя». Тогда это выглядело дико и ретроградно, ваш покорный слуга был среди тех, кто дал Ненашеву печатную отповедь, — и считаю себя по сей день правым,

но... Ненашев уловил тенденцию, которая соединяла воедино потребность обеих растерявшихся в ту пору «масс» — и руководящей, и руководимой. Г-н Благоволин, придя в руководство ОРТ, не был столь прямолинеен: он ведь не просто политрук, а, по самоназванию, политолог. Не специалист по СМК. Но тут «непрофессионализм», в котором его любит упрекать пресса, сработал, ой, как профессионально.

«Утешение» как «пропаганда стабильности», как система отцеженной информации, как возрождение старых форм. Все — так. Но тут начинает срабатывать непреложный закон: при таком заходе на проблему в сегодняшней нашей ситуации единственный путь — это разрыв со всем творческим, индивидуально окрашенным. Это паразитирование на том, что уже наработано прежде, но — с непременным вышвыриванием за ворота всех, кто «наработал».

Вот ОРТ и щеголяет сегодня коллекцией отборных кинофильмов. Люди же, которые в нечеловеческих условиях эту коллекцию составляли, грядущий эфир планировали, ищут работу. Вот ОРТ избавляется и от Александра Солженицына, и от Сергея Доренко — почти одновременно. Избавляется от «крайностей», аргументирует расплев то дороговизной, то очень традиционным «доводом»: мол, другие обижаются. Почему один Солженицын имеет регулярный выход в эфир, а «Я» (некто за кадром, но — вдрызг обиженный) не имею?

Логика замечательная и типологически очень точная. Вспомним хрестоматийное: «А кто ты такой?», «Весь советский народ единодушно...», «А почему именно об этом?»

Вопросы из лексикона РК, ГК, ЦК КПСС и всех подвластных им подразделений, включая ученые советы политологических институтов и худсоветы редакций, утверждающие темпланы года или пятилетки. Вопросы — любимейшие — из лексикона С.Г.Лапина и его аппарата.

Первый канал в облике ОРТ — это здоровое, нормальное возвращение к здоровому же, нормальному же цинизму Системы. Той, которая изваяла систему Гостелерадио СССР. И система работала, создавала безусловные ценности. И даже такой прораб перестройки, как Ролан Быков, не случайно однажды с телеэкрана воспел хвалу С.Г.Лапину как создателю реально работавшей системы.

Нюанс, однако, в том, что тогдашняя система — и с прописной, и со строчной букв — не могла не опираться на таланты. Пусть даже давя на них, порой — калеча судьбы. Система нынешняя, по крайней мере сегодня, от талантов вынуждена избавляться, важно рассуждая, как всегда водится при проведении таких операций, о «приоритете профессионализма». Не надо относиться к этому иронически: тут принцип отбора и впрямь по-своему точен, не говорю уж — занятен.

Александр Солженицын не может оказаться ко двору там, где квазиплюрализм нуждается в Александре Невзорове. Возмутитель спокойствия, принципиальный борец и специалист по «срыванию всех и всяческих масок» несовместим с имитатором... тех же акций. У Солженицына есть вкус, хотя и — свой, не всем и не всегда приятный. Невзоров — воплощенная безвкусица, но она-то и есть своеобразный вкус нашего времени — в «верхах» и в «низах».

Доренко — личность, любым своим репортажем, любой информацией пробуждающая личностное начало в других. Татьяна Комарова — тот «идеальный ведущий», который способен сделать одинаково неинтересными — но именно одинаковыми — репортажи и со свадьбы, и с похорон. Естественно, на ОРТ предпочитают Комарову.

Все прочее, как говорил один классик в переводе другого классика, — литература. Или, если выражаться помоднее, — мифология.

«Останкино» в пору нового мифотворчества ухитрилось мифом не стать. Но не забудем, что именно «Останкино» дало нам Свидетельство под названием «Богатые тоже плачут» — эту основу основ нынешней нашей мифологии. Пока лишь констатируем сей эпохальный факт и поговорим о том телемифе, которым стал Второй канал — РТР.

Чудные иллюзии переходной поры, будто внутри государственной структуры можно создать нечто альтернативное. Но отсюда следует, что сам миф был изначально политизирован. Дальнейшее неизбежно: перемена политического климата, усталость от политики или брезгливая раздраженность ею не могли не повлиять и на самый миф.

Тут — суть и лукавство еще одной альтернативы: жить «на противостоянии» или создавать нечто принципиально новое?

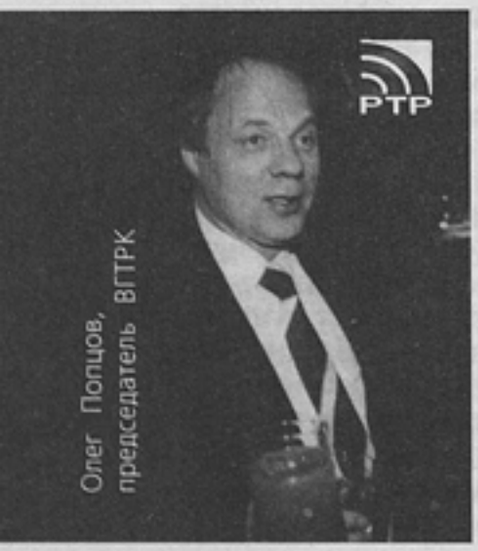
Жить, противоборствуя, оказывается, удобно и просто. Достаточно время от времени создавать ситуацию, в которой Второй канал якобы собирают-

ся закрыть, или слить с Первым, или отправить на Луну — вариантов не счесть. Публика, включая и пишущую, и читающую (она же зрящая и слушающая), до поры до времени трепыхается. Но закон, который не был учтен мальчиком, многократно кричавшим «Волк!», есть закон всеобщий. Увы.

Чем «брал» Второй канал поначалу? Смелостью и прямотой — но они повсеместно входили в моду. Залихватскими приемами — но и этого стало с избытком всюду. Нынче вроде бы и лицо сохранилось, и лица — те же, ан не то. Да простится мне, но все чаще, глядя на экран Второго канала, я вспоминаю историю о человеке без зубов, который справил себе шикарную вставную челюсть и на следующий день все улыбался, улыбался, демонстрируя обнову, пока к вечеру не обнаружил, что забыл ее дома, на подзеркальнике.

Информационные обаяшки Второго — все те же. За исключением тех, кто ушел, разумеется. Те же тонкие улыбки, доброжелательная ирония в конце выпуска, печальные вздохи («Волк!») время от времени — чтоб держать форму самим, чтоб держал форму зритель-друг. Инерция интимного общения, инерция правдоговорения, не подозревающие, что своя инерционность есть и в зрительском восприятии. Иными словами — тонкая смена не меняющегося стиля. Комиссарская кожанка, в которой время от времени прорезается все более глубокое декольте, чтобы удобно было и на митинге, и на презентации.

«Момент истины». Передача-легенда, исподволь превратившаяся в притчу во языцех. Опять-таки интимность уютной квартиры с такими знакомыми книгами, фотографиями на память, сервизом, всхлипами. «Ну, скажите, пожалуйста, правду». Когда-то все это не просто нравилось — вызывало восхищение, у многих, по крайней мере. Как и протяжное, на другом канале, Владимир-Молчановское: «Скажите, граф...», «А как вы думаете, принц?..»



Олег Попцов, председатель ВГТРК

Второй канал вырос на том, что «второй реальности», официозной и заштампованной, идеологически клишированной и эстетически приевшейся, противопоставил искренность, игру, прямоту. Ее, положим, хватало и у «взгядовцев», но те были в рамках «Останкино», были, если уж продолжать аналогию, сверкающей фиксой в старой вставной челюсти государственного монстра. Второй же был «свой». Задуманный как некая отдушина, он функцию этой отдушины выполнял добросовестно и прекрасно — вплоть до той памятной ночи, когда «Останкино» штурмовали, а по Второму усталый Сергей Торчинский звал к камере гостя за гостем, и те говорили... Правду.

Ну кто бы мог подумать, что это святое правдоговорение оттолкнет от Второго многих его безоглядных поклонников уже назавтра? Что независимо от личных пристрастий, симпатий и антипатий всех и каждого на Втором канале он, канал, будет восприниматься как неотъемлемый элемент очевидно слагающейся новой Системы? И вообще: «Хозяин просит дорогих гостей прослушать пастораль под титлом «Искренность пастушки»...

Я — по профессиональной обязанности — слушаю. Смотрю. И не могу отделаться от терминологии, за которую сам на себя злюсь. То про «надувание щек» в голову что-то лезет — это в момент-то истины! То за искренностью информационных «пастушек» лукавство угляжу, то декольте презентационное померещится и соблазняет. То никак не возьму в толк, как соотносится принцип «без ретуши» с вальяжным «хозяин просит дорогих гостей».

Гости дорогие тоже не в вакууме живут. Приемы освоили. Подыгрывают изрядно. Демократический дух в дорогой парфюм претворяют сами и профессионалам претворять помогают.

А рядом — «тусуются», увы, уже поседевшие авторы и участники «крутых» передач, посвященных едва ли не всем видам искусства. Мы не заметили, как поэтика «застойных» кухонь плавно перетекла в поэтику презентационных и прочих тусовок, как тогдашний такой демократичный групповой, клановый, кастовый принцип, противостоявший «номенклатурным» групповщине, кастовости, клановости, преобразился в некое братание на пиру победителей. Не на том, что потряс мир в ночь после выборов, а на том, что идет повседневно, и не важно, под каким титлом — «Искренность пастушки» или «Момент истины».

ОРТ понадобился взаймы «крутой» Невзоров. РТР не только об-

ходится своими силами, но и очень успешно предается самостилизации, имитации самого себя той, недавней, прекрасной, героической поры. И в этом общем контексте вполне добротно выглядят программы, подобные действительно блистательному «Киномарафону». Блистательному — по отбору фильмов, по количеству «сюрпризов», которыми, впрочем, как я уже заметил, нынче никого не удивишь, да и выбор киносюрпризов на всех каналах — достаточен. Тут интересней другое — подача. Солидная, из министерского кабинета — так сказать, «знак качества». Странно ли при этом, что «некассовая», «немассовая» лента «Берлин, Александерплац» уходит в ночь, как необязательное приложение для гурманов — при всей ее талантливости, актуальности для нас сегодня?

Странно ли, что одна из действительно острых программ — «Не вырубить...» выпадает из эфира на какое-то время якобы для технического ее переоснащения, а затем возникает вновь — с другим ведущим, с другой интонацией, с другим смыслом?

Странно ли, наконец, что Второй «провисает» по части развлекательных программ, особенно если учесть, что Первый, эксплуатируя в основном старую развлекаловку, придает ей сногсшибательно смешные (без тени юмора!) «современные формы»? Думаю, нет: двинувшись по тому пути, на котором нельзя было не стать собственно каналом, что подразумевает и набор определенных жанров, форм, Второй застрял на полдороге. Счастливая детскость, подростковое самоутверждение сменились здесь каким-то усталым, равнодушным и очень амбициозным инфантилизмом. Впрочем, хотя бы это качество могло стать своего рода программой — так ведь и оно не стало. Канал есть — и его как бы нет вообще. Есть несколько томная имитация своих же, когдатошных «звездных часов». Есть дискретность общей картины, где, разумеется, возможны и присутствуют частные удачи. Но — не более.

Инфантилизм не всегда отрицательная характеристика. По крайней мере, в свое время и на своем месте. Третий канал — тому подтверждение. Впрочем, тут говорить о «едином канале» не приходится. Делите как минимум натрое.

Ситуация по нынешним временам не оригинальная: Первый, особенно с утверждением ОРТ, зримо и скоро стал распадаться на куски, каждый из которых явно свидетельствовал о качестве производителя (собственно «Останкино», АТВ, REN-TV и т.д.). Производители, по крайней мере, такие, как АТВ и REN-TV, давали настоящее качество, но тем более убогим выглядело все прочее на экране Первого. Не исключаю, что руководство канала почуяло эту — для себя — опасность и сделало «самый мудрый шаг»: заставило сильных производителей расплеваться с ОРТ.

На Третьем — все иное. «2х2» — сам по себе, МТК (Московская программа) — отдельно, возникло «Подмосковье» — тоже как из колбы.

Третий канал проявил разумность в том, что всем дал возможность делать, что они умеют, ли-ковать и шипеть, но — в строго отведенное время. В этом программном самодроблении открылась своя правда. Каждый зритель тоже получает, что хочет, притом в умеренных дозах. Не нравится — не ешь, переключайся на другой канал. Но «твое» — оно твое и есть, в урочный час и практически неизменно.

В этом, между прочим, принципиальное отличие Третьего, Четвертого (в частности, НТВ) и Шестого каналов от всех прочих: уходя, можете поставить на таймер время записи строго по программе — и вы гарантированы от сюрпризов. Первый, Второй и Пятый каналы относятся к объявленному времени вещания артистически свободно, и разрыв в несколько минут между объявленным и реальным временем их не смущает. Что ж, театр начинается с вешалки, канал — с хронометража.

Хронометраж Третьего с завидной простотой вмещает «крутые» клипы и политический диалог Попова с Бурлацким, проповеди Анэли Меркуловой с посиделками Бориса Ноткина, патриотическую скорбь Павла Горелова с супербоевиками отнюдь не отечественного производства, наши старые фильмы с тягучими латиноамериканскими сериалами, по сравнению с которыми «Богатые тоже плачут» — шедевр формы и образец краткости.

Нравится не нравится, но нельзя не признать, что именно на этом канале телевидение более всего освоило и свою «служебную», даже «фоновую» роль, и социологически ориентированный подход к аудитории, и, если хотите, даже какой-то элемент здорового цинизма, неизбежный при таком подходе.

«2х2» может нравиться, может раздражать, но тут организаторам канала не откажешь в изначальном профессионализме. Они, между прочим, чут-

ко улавливают динамику аудитории: недавние треп и стёб, с перебором царившие на этом канале, несколько изменились, пусть и с неохотой, но согласясь, что днем, когда все на работе, и бабушке хочется посмотреть телевизор, и кормящей мамаше, правила должны быть особыми. А вечером можно «сообразить» такую программу, которая будет одинаково интересна всей семье.

Московский канал с «Подмосковьем», в какое-то время примкнувшим к нему, сделали ставку на то, что привычно назвать социальными проблемами. Притом разговор о них ведется обстоятельный, да так, будто и время не поджимает, — по-домашнему, степенно.

Правда, зачастую все это вместе, если не считать фильмов, выглядит по-домашнему до такой степени, что кажется самоделкой. Вопрос качества как бы не ставится, а то и вовсе не существует. Не знаю, может быть, тут — тонкий расчет на массового зрителя, который «академиев не кончал» и на «разносолы» денег не тратил, потому как не имеет. А если уж и смотрит сцены в салоне Анэли Меркуловой, то по принципу: надо же, своя — а вон как в люди выбилась. Обложечный шик салонной обстановки, разговоры о бедах современников и соотечественников, о Боге и о сатане остаются у Меркуловой на уровне трепа и стёба, не молодежного, а домохозяечного, на завалинке, на лавочке во дворе. Но — с изыском той соседки, которая может и в «Мерседес» пересесть, однако на лавочку присядет и «за жизнь» поговорит.

Так и Горелов: если ситуация тяготеет к экстремальной, он углы не сгладит, но подаст все в такой «проникновенной» упаковке, что и пар можно выпустить, и — не страшно.

Так и Ноткин, искренний, смелый — ну прямо Первый министр из «Голого короля» Евгения Шварца. «Говори, честный старик!» — «И скажу! Правду скажу! Я вам, Ваше Величество, скажу такую правду, такую...» — «Ну! Разрешаю!» — «Вы... Вы гений, Ваше Величество».

На том, собственно, построен весь Третий: вы — гений. Каждый. Вот ведь как гениально вы лично слушаете «крутую музыку»! А вы — смотрите 120-ю серию «Каины» или 130-ю «Мариелены». А вы — «Династию», такую дорогую штучку, которую только мы — только для вас. А?! Кстати, не хотите по телефону супершвабру за сорок-пятьдесят долларов? Хотите? Нет? Денег нет? Да, жизнь сложна, как учат нас Анэля Меркулова и Борис Ноткин. Завтра на том же месте в тот же час.

Нет, при всей «матрешности» структуры Третьего, его можно и должно рассматривать как единое целое, хорошо придуманное и безотказно функционирующее. И даже оценить как большой «плюс» нашего телевидения — при условии, если в слово «обыватель» не вкладывать никакого отрицательного оттенка, а эклектичность оценивать как отражение реального многообразия и реальной противоречивости бытия нашего. То, к чему ОРТ судорожно и потешно стремится в планетарном масштабе, Третий давно и успешно осущест.вил.

С этой точки зрения Третий — живой укор Четвертому. Последний как распадался, так и распадается на «две неравные половины». С 18.00 — НТВ, и тут все более или менее понятно. А до — та великая загадка бытия нашего, которая зовется «Российские университеты» РТР. Начнем с нее.

Задача — благороднейшая. Смысл — неясен. Состав программ — нечто вроде заполнения паузы протяженностью в девять с половиной часов драгоценного эфирного времени. Притом если вы начнете анализировать программу любого дня, то окажется, что элементы ее — каждый сам по себе — вполне достойные. Сочетание элементов — тоже возможное: по принципу «а почему бы и нет?». Впечатление такое, что у кого-то доброго, умного, интеллигентного есть лукошко, из которого методом тыка выбирается что ни попадя — и в эфир. Старое. Новое. Лишь бы имело отношение к культуре, к науке, к искусству. Жанры — всякие.

Работы (если говорить о новых) порой и классные, и просто необходимые. Назову для примера «Время «Ч» Ольги Кучкиной или программу Сергея Колосова, посвященную истории нашего телевидения. Но даже эти классные вещи теряются в странном, бесформенном, по сути — бесцельном потоке непонятно чего.

Замечательно сходятся противоположности. Третий канал — программный кич, Четвертый (до НТВ) — программная «интеллигентность». Ну о-очень похожи, как сказал бы герой Романа Карцева. Только на Третьем ясно, кто, когда и зачем будет смотреть. На Четвертом остается полагаться именно на случай, на случайность вхождения кого-то из телезрителей в этот милый, аморфный мир. Мир культуры, науки, искусства.

Впрочем, он такой и есть на самом деле — в жизни. Сегодня.

Сейчас. Не потому ли не в последнюю очередь, что прежней жесткой регламентации — «официальное» и «неофициальное», «формальное» и «неформальное» — сегодня не противопоставлены никакая структура, никакой «центр кристаллизации»? Имею в виду, разумеется, не что-то неоофициозное, заорганизованное, а — информативно емкое, несущее в себе смысл именно компаса, ориентира, «информации к размышлению». Поразному называю ту ключевую функцию, которую и должен, и может выполнять сегодня как раз такой канал, как «Российские университеты», да еще в одном информационном пространстве с НТВ, тем более — как часть РТР.

Ничего подобного. Не знаю уж, что срабатывает — неумение организовать дело, старомодность подхода к культуре, где тоже есть своя псевдоинтеллигентская «тусовочность», а может, просто ревность РТР к НТВ.

Игорь Малашенко, генеральный директор телекомпании НТВ

Но если из ревности делать плохую программу, то разве по принципу «вырву себе глаз — пускай у моей тещи будет зять кривой». Если так — мои поздравления. Зять — кривой.

Хотя на роль «зятя» по возрасту и энергии больше годится НТВ. Канал, о котором написано много за два-то с небольшим года существования. И это само по себе красноречиво.

Вот моя, доморощенная, статистика. Три техника без высшего образования. Пять инженеров — с высшим. Трое учителей. Десяток ученейших профессоров. Столько же «работяг» из окрестности, в которой живу. Плюс актеры, костюмеры, режиссеры, операторы, плюс студенты — в общем, более сотни человек за месяц, непосредственно предшествовавший моменту, когда я сел за эту статью в середине октября 95-го. Все — об одном: «Куклы» да «Итоги» — единственная отдушина, единственная надежда на то, что еще не все потеряно, еще что-то «образуется».

Специалисты по рейтингам, когда я им об этом рассказываю, хитро щурятся и говорят: а у нас цифры — другие. Широкий зритель НТВ не смотрит, а если смотрит — то пошлое «Времечко», а не «Сегодня», не «Итоги», не «Кукол» и даже не фильмы, удостоенные «Оскара».

Ну, я, во-первых, нашим телерейтингам ни на грош не верил и не верю: знаю, как они пекутся. Во-вторых, своему опыту доверяю всегда больше, чем казенной цифири, пусть и испеченной в условиях демократии и гласности. В-третьих же, НТВ мне интересно как модель сотворения действительно нового канала в «предлагаемых обстоятельствах». И дело даже не в том, как часто НТВ шпыняют наверху и сверху, сколько и кто требует с НТВ за оскорбление чего-то и кого-то. Дело — в принципе.

НТВ — пока — почти никогда не играет в поддавки ни со зрителем, ни с начальством. Оно предлагает свои правила игры, очень всерьез — и очень серьезные. Оно не озабочено ни шумными поисками своего лица, ни опасностью утраты оного: НТВ просто с самого начала имеет свое лицо и дорожит им. Оно соединяет серьезность и познавательность, аналитичность и свободу выражения. «Времечко», между прочим, отлично чувствуя элемент пошлости в нынешнем бытии нашем, обыгрывает его, и зритель именно это правило игры понял, принял. А когда попадается зритель непонимающий — то «Времечко» срабатывает по принципу, гениально сформулированному в одном из указов Петра Великого: «Дабы дурь каждого видна была». «Видна» эта «дурь», но не обидно. Видна — как общая наша дурь, как отражение абсурдности бытия нашего, как, если угодно, продолжение коллективного разума нашего же. (Что Лев Новоженов со товарищи попытались обыграть и в программе «Иванов, Петров, Сидоров», да неудачно: слишком обнажился прием, превратился в самоповтор — и развалился.)

НТВ прошло через искус делать «обязательно все», как на «полнометражных» каналах. Делать, имея как бы сверхзадачу: догнать и перегнать. Вовремя остановились. Поняли, что лучше нарабатывать то, что уже есть, и исподволь пробовать новые формы. Так родился замысел цикла «Исповеди» (первая ласточка — «Дневник профессора Готье»). Так обрела себя спортивная тема на НТВ — тут спорт впервые на нашем телевидении по-на-

стоящему открывается как часть истории, часть культуры, текущей и минувшей. Так родился и «оскаровский» цикл кинопоказов — опять-таки единственный, не претендующий на горделивое «во, чего достали, конкурентов обошли».

Интеллигентом прикинуться нельзя. Интеллигентность — это не медаль, не звание, не диплом, тем более — «не знак качества» и не «творческий прием». Интеллигентом можно просто быть — это и демонстрирует НТВ, ведя диалог с аудиторией и выполняя функцию средства массовой коммуникации в полном и точном смысле этого слова. Кстати, неся в себе, в повадке своей и все лучшее, что было в «героическую пору» «Останкино», РТВ, Пятого канала. Евгений Киселев сегодня больше заставляет вспоминать лучшее из того, что открыли «Вести», чем сами «Вести».

Неудачи же НТВ я вижу там, где самоочевидные и самодостаточные качества пытаются как раз превратить в «прием» или «знак». Вот почему мне неинтересны столь разные и столь одинаковые в своей «тусовочной» претенциозности «Намедни» и «Кафе Обломов». Вот почему, когда по ходу «Времечка» кто-то из ведущих начинает кокетничать или хамить, а случается это довольно регулярно, я кривлюсь: нарушается принцип ими же, ведущими, предложенный. Вот почему закадровая скороговорка, предваряющая фильмы «оскаровского» цикла, кстати, очень неровные по качеству, мне претила и претит. Вот почему нередко тон, некогда уместный в десятиминутке «Вестей», по-прежнему не устраивает меня в получасовом выпуске «Сегодня». Вот почему если «Куклы», удачно обыграв «Гамлета», увлекаются и потом беспомощно жуют Гомера с Бабелем, то я вижу в этом неточное понимание возможностей капустника — спектакля «для своих», который может стать неинтересным для окружающих.

Так что старая истина о недостатках как продолжении достоинств срабатывает.

Тут по логике статьи время заговорить о Пятом канале. Не буду. Перечитайте последнюю фразу предыдущей главки — там все сказано. Если телевидение — осколок нашей странной действительности, то Пятый канал — тому подтверждение, притом трагифарсовое. На нем бы осмыслить общероссийскую модель нашего социального, политического, психологического развития, но, боюсь, осмысление это выйдет за рамки задач, которые я перед собой в этой статье поставил.

Взлет — безусловный авторитет — застой — распад, причем с доминирующей ролью личных амбиций, интриг, подсиживаний, наветов. В результате — полная потеря лица. Даже такими отличными программами, как «Адамово яблоко». Самоповтор — штука опасная. Так же, как и самовыдергивание из «почвы»: переход Сергея Шолохова на Второй канал — тому подтверждение. Скучно, до зевоты знакомо, ведущий сам себе продолжает нравиться, а мне — наоборот. Впрочем, щуку бросили в реку: Второй канал сам этим недугом страдает, о чем я уже и попытался сказать. Единственный, кто еще держится, — Виталий Потемкин с его «Домом кино». Может быть, потому, что всегда любил материал больше, чем себя в материале, всегда думал о каком-то новом ходе — в каждой передаче. Урод, в общем, в передравшемся и скисшем «благородном семействе».

Перспективы Пятого для меня пока неясны и загадочны, так что поставим если не точку, то — отточие...

Шестой? Он — есть, и этим тоже можно бы ограничиться. Не дай Бог, как говорится, но: представьте себе, что завтра его не станет. Что изменится? Или — что он начнет, как амеба, делиться двоением: завтра — два шестых, послезавтра — четыре... И тоже не изменится ровным счетом ничего. Кино показывают и другие каналы. О курсе доллара «2х2» рассказывает интересней, еще супершвабрами приторговывает. Да и крутые ребята из «К-2» есть у РТР, хоть и малость полиняли.

А в общем, я — за. То есть за Шестой, за Четвертый утренний, за ОРТ, за все те промежуточные формы, которые пока заполняют наш эфир и почему-то все называются телеканалами. Я и статью-то назвал строкой из Лермонтова, потому что в этих парах эфира вижу «пленной мысли раздраженье». Мысли, которая рождает идеи, обзаводится (лицензиями и каналами), а потом упирается в собственную «пленность». У времени? Наверное. У прошедшего — прежде всего. У настоящего — в гораздо меньшей степени, чем это может показаться на первый взгляд. Хотя жуткое желание быть посовременней так понятно, так естественно. Но ведь и будущее — все равно будет. Потому и заметки свои я, перечитав текст, счел оптимистичными.

Статья иллюстрирована фотографиями Б.Кремера

КРОВЬ С ГОЛУБОГО ЭКРАНА

Г.ПОМЕРАНЦ

Телевизор мы купили для мамы. В последние годы своей жизни она мало выходила из дому, и комнатный экран был для нее окном в мир. Купили самый дешевый, «Волхов» (жили мы бедно). Я в него не заглядывал. Разве позвонят друзья, что передают «Обыкновенное чудо» или что-нибудь подобное. Один раз, в поисках балета, перепутал программы и натолкнулся на Брежнева. Он произнес замечательные слова: «Народы азиатского *контингента*...» Вот все, что я услышал и усвоил из его речей.

Потом начались сдвиги — и потекла кровь. Я понял, что перестройка пошла всерьез. Революции в России всегда связаны с погромами и убийствами. И я приговорил себя видеть эту кровь. Не читать только про обезображенные трупы, искалеченных детей, но и видеть их. Иногда потом не удавалось заснуть, надо было отмолиться, уйти глубже времени...

На разных языках Индии «кала» означает и время, и смерть. В наши дни они тоже рядом, а телевидение подобно глазу Кришны, одолженному Арджуне, и способно обозреть сразу все сражение (Арджуна на поле Куру выдержал один миг). Голубой экран вдвигает в комнату все погромы, всех убитых в Бендерах, в Оше, в Грозном. Хочется закрыть глаза и ничего больше не видеть. Как написал Микеланджело в ответ на стихи, посвященные его «Ночи»:

Отрадно спать, отрадней камнем быть.
Молчи, прошу, не смей меня будить.
О, в этот век, преступный и постыдный,
Не жить, не чувствовать — удел завидный.

На другой день я снова включал телевизор. Я чувствовал обязанность *видеть* изнанку просвещения, развития, прогресса, изнанку свободы, воцарившейся в России. Без этого я лгал бы себе в своих попытках понять, что делается. Я давно знал, что новое добро рождается вместе с новым злом, что все новое нарушает равновесие (пусть скверное) и открывает дорогу катастрофам. Но одно дело знать в понятиях, категориях, а другое — видеть и слышать. И я как-то выносил все, что видел и слышал. Не выносил одного: фальши. А фальшь визуальная оказалась ядовитее, чем газетная ложь, к которой у меня с годами выработался довольно прочный иммунитет. Особенно измучили останкинские передачи на армянские темы... Идиосинкразия к Первому каналу осталась у меня до сих пор, как привычка, как некоторое подобие расовых предрассудков. Из-за этого я ничего не могу сказать о «Версиях» Доренко, они поначалу шли по тому каналу, который в августе 91-го передавал «Лебединое озеро».

Для многих первым шоком была разборка между исполнительной и законодательной властью в 1993 году. Людмилу Сараскину, например, потряс эффект присутствия: кровь пролилась в Москве. Для меня же роковым событием был и остается Сумгаит, и даже не погром сам по себе, а взгляд на него правительства: сквозь пальцы. В клубе «Свободное слово» я имел случай спросить Горбачева, что он сейчас об этом думает, но тот с обычной для него легкостью обошел мой вопрос. А вопрос у меня все время в памяти. Сумгаит — это первый день открытых массовых убийств. Потом, с убиения Александра Меня, пошли заказные убийства. Все это в конце концов непремен-

но должно было втянуть в открытые убийства и власть, законодательную и исполнительную. И втянуло. Втянуло и Москву, продолжавшую смотреть сквозь пальцы на чужую кровь: и на преступления мятежников, и на преступления омоновцев. Этот взгляд получил название амнистии. После нее все стало ясно. Наступил современный период, с Ильюшенко в качестве Фемиды.

За какие-нибудь пару лет Медведев сделался пресс-секретарем, а новые сотрудники Российского телевидения стали лгать про Чечню, как «Время» лгало про Карабах. Пафос правды выдохся. Его заменила независимость, купленная за независимые деньги.

Но как хорошо все начиналось, какие славные лица сходили с экрана в мою комнату! Мушкетеры «Вестей» сделались почти что личными друзьями. А Света Сорокина стала чем-то вроде мамы из норвежской сказки. Там дети услышали, что будет светопреставление, и бросились к ней. Главное, добежать вовремя, а там уж мама что-нибудь придумает. И Света разбиралась, как могла бы разобраться та мама, то есть говорила в конце что-то доброе, утешительное, и словно гладила меня, старого дурака, по голове.

Я знаю, что так не положено, что по европейским и американским стандартам надо сообщать новости примерно как Татьяна Миткова, сдержанно, без сантиментов, но это хорошо там, где конец света еще сравнительно далеко и воспринимается одним умом, а мы живем в одной отдельно взятой стране, где катастрофа уже началась, и очень трудно жить без напоминаний, что добро еще окончательно не исчезло.

Сейчас мушкетеры перестройки разъехались, осталась одна Света, упорно сохраняющая свой стиль (хотя бы интонацией в передаче официальных сообщений). Не всегда и не все у нее получается. Но важен принцип, а не отдельные удачи или неудачи. Важна *сердечная* оценка фактов. Не партийная, не государственная (и не антигосударственная), не интеллектуальная, а сердечная. Тут нужен особый дар, и я не сужу тех, у кого его нет, но радуюсь, если есть, как, например, у комментатора «Вестей» Татьяны Худобиной. Мне кажется, что сегодня чисто женская сердечность гораздо доходчивее, чем открытая риторика политических проповедей. Что касается так называемого мужского ума, то ему легче развернуться не в новостных программах, а в аналитических («Итоги», «Подробности», «Версии» и т.п.).

«Итоги» я смотрю и слушаю постоянно, с редкими пропусками. Это самая важная для меня программа. Но кое-какие детали тревожат. Ролик, с которого начинаются теперь «Итоги», производит неприятное впечатление. Когда Киселев окидывает барским взором высокопоставленных участников постановки, вспоминается гарвардская речь Гавела о том, что телевидение превратило министров и президентов в своих звезд. У нас до этого дело не дошло, но кто знает... Нет ли опасного подвоха в том движении, которое превращает телевидение в четвертую власть? Признаюсь: когда Киселев говорит с большим начальством, мне даже нравится вес, который эта власть себе придает. Знай наших! Но в повороте ко мне самому, к зрителю, она меня не радует. Я внимательно слушаю, сопоставляю факты, вдумываюсь в экспертизу, но Киселеву «Вестей» я просто верил, как другу. А в нынешних «Итогах» чувствую себя, словно в учреждении. Да, оно не сравнимо ни с какими политическими балаганами, и я был бы рад, увидев Киселева министром. Но что-то прежнее потеряно. Говоря языком Макса Вебера, произошла «рутинизация харизмы».

Такова жизнь. Но я не согласен, что иначе и быть не может. Я пережил начало войны, когда сознание смертельной опасности победило отчуждение от власти, оставшееся после Большого Террора, и воля к жизни вернулась к России вместе со всеми своими нравственными порывами. Я убежден, что без нравственного порыва мы не выйдем из смуты. И думаю, что многое здесь может сделать телевидение. Нравственное влияние имеют не только проповеди, а вся совокупность личных контактов, в которые телевидение втягивает зрителей. И огромное значение имеет облик человека на экране.

Телевидение за несколько десятков лет потеснило все другие формы общения. Для многих (и к этому множеству относятся миллионы детей) оно стало любимым собеседником, главным источником информации, «лицом» культуры, в котором не должно быть фальши. Это относится даже к рекламным роликам. Но, как правило, артисты рекламы втягивают зрителей не только в мир «экономического человека», дума-

ющего, что купить и куда вложить деньги, но и в мир фальши. Что здесь делать, не знаю. Цензуры у нас нет, а заказчики рекламы, видимо, довольны. Такое положение может исправиться только с изменением общего нравственного уровня, в том числе и уровня богатых людей, заказывающих рекламу. А пока что пошлость и фальшь в жизни воспроизводят пошлость и фальшь на экране, и не видно выхода из порочного круга.

Тем более в авторских передачах так хочется видеть бескорыстную искренность, как, например, в импровизациях Николая Сванидзе. Его менее уравновешенный, более порывистый характер, чем точная взвешенность Киселева, наверное, в чем-то хуже, а в чем-то и лучше. Здесь нет даже намека на властность четвертой власти, а есть только прорыв личности в мир социальных механизмов, информационных машин. За 10 минут невозможно создать картину, сравнимую с «Итогами». «Подробности» — своего рода этюды, наброски, не сшитые белыми нитками системы. В их незавершенности есть сила первого отклика, над ними витает дух первых месяцев Российского телевидения. И я не просто слушаю, я смотрю в глаза человека, и я верю этим глазам и нахожу в них *момент истины*.

А вот в передачах Караулова об этом просто не может быть и речи. С самого начала видно, что идет *игра* в правду-матку, и каждый раз разыгрывается комедия дель арте с двумя постоянными ролями: Порфирия Петровича и Раскольникова. Порфирий Петрович, как и положено следователю, входит в доверие к подследственному, ошеломляет неожиданным обвинением и т.п. Иногда плохо играет. Например, кто может поверить словам, сказанным им Гейдару Алиеву: «Я очень люблю вас». Иногда ходы Караулова ловкие, удачные, но наигрыш чувствуется всегда. Партнеры тоже темнят. Но что-то нет-нет да и выскажут, проговорятся. Смотреть любопытно. Кое-что узнаешь о действующих лицах современной человеческой комедии.

Подобная игра идет и в передачах «Без ретуши». Проговариваются и обнажают себя обе стороны. В «Моменте истины» больше от театра, от постановочных эффектов. «Без ретуши» — своего рода хеппенинг.

Несколько слов о религиозных передачах. Здесь вспоминаются проповеди Александра Меня, вызывавшие, к несчастью, скрежет зубовный у завистливой бездарности. Прекрасен был недавний рассказ Сергея Аверинцева, как созерцать иконы. Все там было прекрасно: и иконы, и музыка, и рассказчик. Пришлось как-то слушать американского проповедника, емко и просто рассказывавшего о своей встрече с Христом. Но такие передачи — редкое исключение. А средний уровень миссионеров, приехавших обращать советских язычников, слишком низок даже для Верхней Вольты. Но почему-то не используется возможность предоставлять еженедельные часы в эфире, например, Антонию Блуму, митрополиту Сурожскому. Казалось бы, Лондон, где живет владыка Антоний, не так уж далеко. Но не показан даже одночасовой фильм о нем и его общине, который я смотрел в петербургском Музее Достоевского на юбилейной сессии 1994 года и помню до сих пор.

Однако главная трудность не в каких-то недоработках или непрофессионализме. Она лежит в самой природе телевидения. Это разительный пример *нового*, возникшего в рамках известной культуры и превратившегося в стихию, грозящую людям, как наводнение после прорыва дамбы, как пожар, вызванный неряшливой топкой. Я с удивлением выслушивал от друзей, живущих подолгу на Западе, что тамошнее телевидение хуже нашего. Потом мне многое разъяснил Карл Поппер, автор концепции «открытого общества», в статье «Против злоупотребления телевидением»[1]. По его словам, в первые годы, когда передачи создавались энтузиастами, телевидение стояло очень высоко. Но законы рынка оказались здесь разрушительными. Западный интеллектуал может говорить об этом спокойно, не боясь, что его назовут коммунистом, так же как в свое время Черчилль не испугался сказать: «Демократия — худший образ правления, не считая всех остальных».

Телевидение — это целое, которое подчиняет себе частности, это некая культура, которую нельзя изменить никакими прибавками извне. Фрагменты литургии, вставленные в передачу новостей, подчиняются ее общему ритму, становятся частями коллажа, где нерукотворный лик, физиономии Черномырдина и Басаева мелькают одно за

[1] См. рубрику «Штудии» в этом же номере. — *Прим. ред.*

другим. Телевизионная эстетика перекликается с эстетикой постмодернизма, они взаимно поддерживают друг друга. Даже целый час, отданный Богу, теряется в общем визуальном потоке, где все кадры, все клипы и ролики равноправны, как избиратели перед урной, и нет места для духовной иерархии, которую не увидишь, не затихнув, не остановившись, не выйдя из бега времени, не вглядевшись со всей силой внимания в знаки вечности. А без этого и нравственный порядок теряет почву. Связь между религией и нравственностью не простая, но без сознания незыблемой духовной иерархии нет и нравственности. Остается только расчет: украсть или поберечь свою репутацию?

В древности были мудрецы, но не было ученых. А сейчас много ученых, но нет мудрости. (За доказательствами вряд ли надо далеко ходить.) Почему? Потому что мудрость рождается в тишине, в безмолвии. В спорах истина шлифуется, в спорах пшеница отсеивается от плевел, но веялка интеллекта не создает зерен. Чтобы выпутаться из лабиринта сверхсложного и все более и более усложняющегося хода цивилизации, надо подняться над ней. А это возможно только в созерцании, в тишине.

Почему-то в радиопередачах легче создать ощущение тишины. Многие говорят, что российское вещание духовно чище, чем телевидение, и что на Западе тоже так. Быть может, на радио остается больше места для интеллигента, живущего не хлебом единым. А может быть, радио менее привлекательно для коммерческих структур и здесь меньше сказывается дух наживы, стремление завлечь публику и подсунуть ей рекламу, как на ТВ — во время демонстрации третьеразрядных американских фильмов, по дешевке продаваемых в слаборазвитые и бывшие коммунистические страны (о таком прокате «moral pollution», засорения нравственной среды, сообщил бюллетень Форума международных коммуникаций за 1994 год).

Но, скорее всего, дело здесь в самой природе зрения. Зрительный образ ближе к возбуждению чувственности, побуждающей глотать всякую дрянь, лишь бы (как говорил Поппер) с перцем. А в слушании легче остановиться. Моцарт считал, что в его музыке самое главное — паузы. В паузах хорошо организованного текста проступает что-то самое главное; иначе его не высказать. Техника радио не менее совершенна, чем техника телевидения, а вот эстетика ближе к традиционной. Телевидение же с его сумасшедшими темпами, мельканием кадров, в которые сплошь и рядом некогда вдуматься, — плоть от плоти искусство XX века.

Однако возможности телевидения неисчерпаемо огромны. Как, например, в фильмах Тарковского, Сокурова движение к тишине — это не отход от собственной природы кино, а, напротив, максимальное использование его возможностей. Сегодняшнее телевидение может призывать зрителя к покупке шоколада с орехами или к политическому митингу (если на шоколад нету денег), а может послужить духовному и нравственному возрождению России.

Быть может, сегодня планка эта кажется недостижимой, но пытаться двигаться в нужном направлении — необходимо.

Одного суфийского учителя спросили, что он думает о святом, взлетевшем в воздух. Учитель ответил: «Птицы летают еще выше». Тогда назвали имя другого, которого видели сразу в двух местах. Учитель опять не был поражен. «Дьявол, — заметил он, — может быть сразу в тысяче мест». «Что же есть высшее?» — спросил недоумевающий ученик. «Пойти на базар, купить провизии, сварить себе обед и не забывать Бога».

В каждой передаче своя цель и свой язык. Главное, выстраивать ее с постоянной мыслью — чтобы Духу в ней можно было найти паузу, найти мгновение тишины в злобе дня. Это может быть сделано по-разному. Иногда достаточно улыбки, интонации...

Но, конечно же, задача не простая. Единого решения ее нет. Общим может быть только чувство ответственности.

Темпы современной цивилизации, темпы рождения нового так велики, что грозят опрокинуть человеческую цельность и собранность, разрушить культуру. Телевидение — одно из роковых новшеств. Оно может окончательно увести от выхода из лабиринта, запутать в множестве забавных, завлекательных, страшных и соблазнительных кадров, а может бросить Ариаднину нить запутавшемуся человечеству.

КИНО + ТВ

АНДРЕЙ ШЕМЯКИН

Многое из того, что будет сказано далее, возможно, быстро устареет. Нынешней ситуации многоканального (альтернативного, «плюралистического») ТВ — около трех лет, а положению, при котором каналы должны конкурировать друг с другом, и того меньше. Базар — не рынок. Очень быстро меняется тактика и стратегия на некоторых каналах, а другие — тоже быстро — расширяют и укрепляют уже определившуюся аудиторию. Наконец, значительная часть того, что происходит «за кадром», то есть кинополитика, остается тайной за семью печатями: так называемая коммерческая тайна охраняется более свирепо, нежели партийно-государственная.

Но меня в данном случае интересует именно видимая часть спектра кино на телевидении. Даже конкретнее — не столько тактика и стратегия каналов, ищущих своего зрителя, сколько социокультурные последствия того уже несомненного факта, что ТВ все-таки стало чуть ли не единственным прокатчиком существующего кино. Пытаясь преследовать при этом, естественно, свои цели и создавая собственный образ кинопроцесса. Заодно посмотрим, какие сюжеты явно преходящи, а какие, напротив, только намечаются и развернутся, видимо, в будущем.

Итак, первое — и самое общее — соображение: кино остается наиболее устойчивым фактором зрительского интереса к телевидению. Это еще не значит, что кино — «первично», а ТВ — только канал коммуникации. Тип зрелища отчасти меняет характер восприятия, но кроме того формирует собственные предпочтения. Ряд гениальных картин, например «В прошлом году в Мариенбаде» Алена Рене, честно продемонстрированных еще в период «перестройки и гласности», видимо, органически для ТВ не приспособлен. Напротив, есть целые направления, такие, как американский «черный» фильм 40—50-х годов, будто специально предназначенные именно для телевизионной аудитории, — недаром на ТВ растет список фильмов этого типа, выпущенных для видео. Но вряд ли следует ожидать здесь в ближайшем будущем тонких дифференциаций. Что дают, то и показываем, — так было еще сравнительно недавно. Теперь, правда, положение меняется, каналы все более и более активно — по мере зарабатывания денег — включаются в борьбу за право показа какого-либо нашумевшего фильма, выравнивая, кстати, сроки знакомства отечественной аудитории с сегодняшним кино в сравнении с аудиторией «за бугром».

Важно другое. Какие ни кипели бы страсти непосредственно на каналах в процессе добывания свежих фильмов, публике важен сам факт показа — предложение формирует спрос, но не имидж. Исключение, может быть, составит новое ОРТ — в сравнении с «Останкино», — киноситуация впишется в модель общих перемен на канале.

А вот на ТВ-6 детально продуманная командой киноведов-профессионалов во главе с Евгением Марголитом программа знакомства со старым и новым кино — в первую очередь отечественным — примерно через полгода была грубо сломана в угоду текущей конъюнктуре. В результате своего зрителя чуть не упустили, а чужой не пришел.

Но в целом срабатывает верный принцип «можно смотреть — нельзя смотреть», и так будет еще долго, даже если каналы обзаведутся лоббирующей критикой.

В то же время — пока в самой общей форме — различие между каналами уже дает себя знать, и хотя все еще может много раз поменяться, но складывается ориентация на тип фильма, преимущественно появляющийся на том или ином канале. Отличие «нашего» от «зарубежного» вряд ли можно считать основополагающим, точнее, решающим. Какое настроение идет с экрана — вот вопрос.

И здесь от проблемы аудитории, чьи предпочтения азартно толкуют специалисты, к сожалению, усугубляя и без того спутанную картину, перейдем к стратегии каналов. Между прочим, сейчас проходит проверку одна из самых фундаментальных идей наших интеллектуалов-квазирыночников: строительство дома, начиная с крыши, или, иначе говоря, «мы сами знаем, что вам надо». Поляризация намечается именно здесь.

Одни ориентируются на триаду «эротика — насилие — киносенсации», полагая, что главный закон зрительского восприятия — закон психологической компенсации. Скажем, жизнь у нас достаточно страшная, так давайте позволим гражданам пережить свои страхи в условной форме, важно лишь качество зрелища. Такова, например, позиция НТВ, канала, в высшей степени профессионально разрабатывающего маневр захвата зрителей, впрок, а не по чужому следу. Этот «западный», условно говоря, вариант опирается на принцип направленного воздействия с максимально широким разбросом вариантов предпочтений, по любой шкале отсчета. Есть шедевры, есть ежедневная развлекаловка. Есть ретроспективы, есть «штучные» просмотры. Есть политика, но нет указующего перста — не смотри, если не любо. В последнее время, однако, и здесь заметны уступки «потоку», появляется много лент чисто репертуарных, на фоне которых гремит уже «коммерческая» классика, скажем, «Основной инстинкт». Если таково новое направление, то я его не приветствую. Но — посмотрим.

На другом полюсе — ориентация на устоявшиеся вкусы, пристрастия, предпочтения. Этот вариант пришел к нам из Голливуда (старого) и из старого же советского кино — в изменившейся реальности кино опять предстало «фабрикой грез». Шедевры и здесь важны, но — в статусе классики, чего-то, уже завоевавшего признание «во всем мире», а не сенсации второй свежести, в свое время недоданной, а теперь триумфально возвращаемой. Так, скажем, работает сугубо коммерческий канал «2х2», опирающийся в основном на отечественную продукцию и проявляющий незаурядный вкус и чутье в том, как разнообразно подается наше кино — и старое, и относительно новое, и зрелищное, и авторское. Здесь подхвачен принцип ТВ-6 — показывать фильмы, выпадающие из «обоймы», возвращать зрителю уже в качестве малой классики то, что когда-то не было выделено из потока критикой и «начальством». Уверен, здесь нас еще ждут открытия, правда, хотелось бы не за счет лазеек в авторских правах в России, находящихся на нулевом уровне.

Пока не проявлена концепция нового ОРТ и размыты принципы Российского канала, радующего нерядовыми явлениями («Киномарафоном», например), но только-только начинающего осваивать свою нишу.

Но ТВ — при всей новизне ситуации — зависит от более общих процессов. Скажем, львиную долю занимают постоянные повторы действительно прекрасных и беспроигрышных во всех отношениях картин. Рязанов, Гайдай, Захаров, Данелия, Пырьев, Александров — то, что смотрели и будут смотреть. К этому списку добавится Никита Михалков, чьи фильмы сегодня, пожалуй, неотделимы от «телеперсоны» — многообразных форм подачи лица, личины, политических функций и репутации художника. Но и это не главное. Михалков в новых условиях представляет тип кинематографа, основанный на переживании, на самоотождествлении зрителя с тем, что происходит на экране. Аудитория в принципе остается той же, но — расширенной. Для ТВ такой характер переживания — редкость.

Видимо, необходим следующий скачок, дефицит ликвидирован, пора думать о завтрашнем дне, примеряясь к различным образам кино на ТВ.

Особый разговор — о текущем кинопроцессе и о современном отечественном кино. Здесь безусловный приоритет у НТВ с его рубриками «Кино не для всех», «Наше новое кино», «Наше старое кино» (открываемое впервые, и это не казуистика) и у ТВ-6, где все-таки стараются

показывать все действительно новое. У остальных каналов дифференциация проходит скорее по жанровому принципу («Ура, комедия!», С.-Петербургское ТВ), а с жанром у нас традиционная путаница.

Совершенно очевидна тенденция к возрастанию популярности отечественного кино — в противовес информационно-просветительским показам кино «нового». Здесь «наше» и «не наше» сливаются, рубежом служит время создания картин. Важна дистанция, отделяющая 60-е, 70-е и даже 80-е от 90-х. Речь не о «ностальгии», но именно о границе — пусть воображаемой — между «можно» и «нельзя», о пространстве, куда хочется переселиться и куда переселиться совсем не хочется. Правда, фильмы, которые хотя бы на премьерах в Киноцентре, Доме кинематографистов или Доме Ханжонкова собирают полные залы специализированной аудитории, оказываются на ТВ в статусе дефицитной информации и не более того, иллюстрируя расхожие выводы отечественной критики, подтверждая их, дублируя.

Можно сказать, что кино на ТВ отчасти устоялось в своих основных параметрах. Если не считать крайне мало и плохо представленный неигровой кинематограф (исключения — ленты А.Сокурова, А.Габриловича, к сожалению, недавно ушедшего от нас), то все кино доступно обозрению. Сняли первые сливки, и меньше стало просветительских программ, ориентированных на показ фильмов из истории кино (практически перестал выходить «Музей кино» Н.Клеймана). Наступила явная пауза — кино на ТВ отождествляется с самим ТВ, приравниваясь по популярности к рейтинговым передачам.

Все помнят двухлетней давности полемику по поводу «мыльных опер» (вдруг обнаружилось огромное количество экспертов по этому сложнейшему по социокультурной функции жанру), когда бедные пенсионеры решили, что «раз ругают, значит, скоро снимут», и стали писать письма в защиту «единственного кино, которое вообще можно смотреть», — напомню, то был период полнейшего «хаоса», все жили по принципу «лопай, что дают». Теперь мыльная опера — без всяких кавычек — жанр почтенный, их крутится одновременно не меньше десяти (в расчете на разный возраст). И что же? Уже и показ политической жизни на телеэкране приравнивается к этому жанру, точнее, жанр и есть ключ к нашей жизни. Он помогает упорядочить действительность, как-то притерпеться к ней, почувствовать дистанцию и ощутить собственное превосходство. Не таких ли фильмов ждут наши зрители от телевидения?

Однако, работая в последний год на кинополосе газеты «Семь дней», посвященной телевидению, я обнаружил, что процент «событий теленедели» довольно высок. В былые времена одна десятая списка показанных шедевров вызвала бы культурный шок, будь то «Последнее танго в Париже» или «Завещание доктора Мабузе». Но все мои попытки ввести соответствующую критическую рубрику ни к чему не привели. В любую газету можно было написать несколько рецензий, от случая к случаю. Но анализ фильмов уже не находит спроса, если за лентой не стоит какая-то легенда. Зато в рейтингах кинематограф фигурирует постоянно.

Материал пока не структурируется. Тенденции еще только в зародыше. И это значит, что собственно кинокритика по поводу ТВ возможна прежде всего в виде рекомендательной аналитики на самих телеканалах. Таковая имеется: С.Кудрявцев и В.Арсеньев (НТВ), Е.Марголит и М.Мусина (ТВ-6), И.Кузьмина («2х2») и другие. Наконец, на ОРТ пришел Е.Айзекович, известный как директор Видеофильмофонда СК России, человек, во многом воспитанный критиками-шестидесятниками и умеющий совместить рекомендации профессионалов с жесткими требованиями телевизионной конкуренции без большого урона как для «фирмы», так и для культуры.

Посмотрим, что получится, если критический максимализм — во многом следствие бессмысленных требований работодателей — соединится с продуманной коммерческой стратегией, когда учитывается весь спектр предпочтений и есть возможность их продуктивного выявления. Тема не закрыта.

ЛЕВ НИКОЛАЕВ

НАД СВЕЖЕЙ МОГИЛОЙ

ОПТИМИСТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

Конечно, слухи о полной кончине отечественного научного кино преувеличены.

Конечно, могикане пока не сдаются. Но студий практически нет. Есть планы, заявки, но студий нет. По гулким пустым коридорам вчерашние мастера проходят тихо, чуть не крадучись... В доме покойника не шумят! Мастерам стыдно. Но жить-то надо. Вот и делают, что дают. Разве они виноваты, что дают не то, что хочется, что у Роскомкино денег на научное кино нет, а больше никому оно и не нужно. Какое уж тут научное кино, когда сама наука перебивается с хлеба на воду. А спонсорам любая попса и клипуха неизмеримо ближе, чем все наше самое глубокое и самое мудрое — самое научное кино на свете.

Если честно, то оно и раньше никому, кроме создателей и консультантов, было не нужно. Заставляли смотреть кое-кого на удлиненных сеансах — это было, а вот собирать публику в специальные залы не удавалось, несмотря на постановления Комиссии по научно-популярному кино Союза кинематографистов СССР.

Не хотели люди смотреть, и все тут. Не хотели никогда. Разве что только про животных или про путешествия. И все. Специализированным жестким стульям в кинозалах предпочитали мягкие домашние кресла и печатные научно-популярные журналы, тиражи которых поднимались до немыслимых ныне высот. Из того же мягкого кресла лучше смотрелись и некоторые научно-популярные телепрограммы и фильмы. Сам собой напрашивался вывод о смене ориентиров, о необходимости пересмотра системы проката, о выходе из затянувшегося конфликта двух Госкомитетов, о выработке новой шкалы ценностей для распределителей государственных кредитов. Увы, уникальная история отечественного научного кинематографа, законная гордость сделанным, достигнутыми успехами сослужили в конце концов дурную услугу Делу. Чем меньше становилось прокатных возможностей, чем меньше залов, тем упорнее отказывалось научно-популярное кино от тех перемен, которые уже произошли во всех развитых странах. Разумеется, кое-что делалось по заказам телевидения, но чаще всего не лучшими силами, как и «заказуха» прочих министерств и ведомств.

Я вспоминаю пламенный спич Евгения Петровича Загданского на конференции Союза кинематографистов СССР в Алма-Ате в 1973 году, когда он говорил: «Нам нужно работать для телевидения и с телевидением. Будущее научного кино — на телевидении».

Это говорил главный редактор «Киевнаучфильма», в то время самой процветающей талантами и превосходными работами научно-популярной студии страны. Увы, ни тогда, ни позже эта идея не была принята как программа. Телевидение было ниже достоинства, и если годилось, то разве что для рекламы, творческих портретов и ретроспекции юбиляров.

Грустно. Опыт иных стран тоже не шел впрок. И даже очевидные успехи научно-популярного телевидения Англии (эти работы достаточно часто показывались советским телевидением) не могли повлиять на умонастроения наших мастеров научно-популярного кино.

Грустно. Произошло то, что должно было произойти. Научно-популярного

кино не стало. И несмотря на то что некий — не хочется говорить «жалкий» — ручеек финансовой государственной поддержки еще существует, суть остается: эти деньги используются студиями не для научного просветительства. И прекрасные профессиональные режиссеры и операторы продают себя (иногда и весьма дорого) на рынке вторичных услуг. Время беспощадно. Многие из них, скорее всего, не смогут вернуться к любимому делу, ибо неизбежное возрождение, расцвет научного телевидения уже потребует иных людей, с иным творческим и технологическим багажом.

«Расцвет» — не красное словечко. Оптимизм почерпнут из дискуссий и отчетов III Международного конгресса производителей научных программ, проходившего в начале октября прошлого года в Париже. И даже буквально из первой фразы Дэвида Филкина, бессменного организатора этих конгрессов: «За последний год объем научных программ на крупнейших государственных и частных телеканалах в мире увеличился на десять процентов».

Из личных впечатлений — улучшилось и качество. Не только техническое, но и творческое. Мало того, расширился и круг носителей: целый ряд программ, особенно образовательных, уже предлагаются на CD-ROMах, то есть доступны и для персонального использования. Наконец, неуклонно расширяется круг стран и студий, успешно действующих в деле популяризации знаний. Непрерывно растет качество научно-популярных телеизданий Австралии и Канады. К хорошо известному московским зрителям сериалу «После 2000 года» и успешно действующему на канале «ABC» в Австралии еженедельному научно-популярному тележурналу «Квантуум» прошлым летом прибавилось тоже еженедельное научно-популярное издание с веселым названием «Hot chips» («Горячие новости»).

В Канаде же возник целый ряд новых проектов в рамках большого просветительского и образовательного канала «Дискавери». Наиболее любопытные из них «Запретные места» и «Тело. Внутренние истории». В них рассматривается взаимодействие человека с новыми технологиями и, с другой стороны, перспективы человека в связи с развитием все новых и новых возможностей науки и техники.

Пилоты двух новых сериалов «Кибернетические войны» и «Эко-путешествия» (смысл и содержание уже видны в названиях) позволяют надеяться на серьезный успех еще недавно периферийной, с точки зрения популяризации науки, теледержавы. Причем участвуют в этом телепроцессе и ТВ-Онтарио, и ТВ-Торонто, и даже частная компания Лиз Фокс из Ванкувера.

Последняя деталь весьма примечательна. Интерес частных компаний к научно-популярной продукции возник не случайно, а на гребне двух встречных процессов: улучшения качества, актуализации драматургии фильмов, с одной стороны, и общего, замеченного и ранее в странах Запада подъема интереса к науке. Как иначе объяснишь немыслимый для нас факт: в большинстве стран премьерам научно-популярных программ предоставляется прайм-тайм — 8—9 часов вечера. Как иначе объяснишь факт рождения и расширения франко-германского канала «Арте»?! Жан-Жак Анри, директор документальных и научно-популярных программ «Арте», убежден: «В самое ближайшее время «Арте» станет общеевропейским многоязычным изданием, а журнал «Архимед» станет кооперативным изданием всех стран Европейского содружества».

Кстати, в сфере чисто научного кино во Франции процесс сродни нашему. Еще недавно крупнейшее кинообъединение при Национальном центре научных исследований (CNRC), выполнявшее заказы ученых и делавшее ежегодно сотни популярных, исследовательских и учебных фильмов, сегодня буквально дышит на ладан. Собственно производство сократилось на несколько единиц в год, и только невероятные усилия Аник Демель позволяют сохранить давнюю традицию — ежегодные осенние фестивали «Образы науки» и конкурсы телепрограмм на приз Жюля Верна.

Несколько наиболее ярких впечатлений от просмотров парижского конгресса.

Прежде всего «Death by design» («Преднамеренная смерть» или «Смерть по плану») — 75-минутный фильм, снятый на 35-миллиметровую пленку «франко-германским экипажем» Эмманюэль Лоран и Петера Фридмана, уже удостоен нескольких международных призов. Он заставля-

ет вспомнить «Хронику Хелстрома» и кое-какие наши фильмы 60-х годов. Блистательные микросъемки жизни клеток и не менее блистательные параллели из жизни макромира людей, автомобилей и т.п. И следующий масштаб — уже космос. В фильме участвуют многие ученые, но никаких монологов. Реплика, толчок и — новые ассоциации, новые столкновения...

Шестисерийный фильм «Руби в поисках здоровья» («Би-Би-Си») — нечто совершенно противоположное. Остроумнейшее ироничное исследование всех современных ветвей нетрадиционной медицины — от восточных суперрецептов до экстрасенсов и т.п. Успех, прежде всего, в точном выборе ведущей. Известная американская комедийная актриса Руби Вакс настолько органична в документальных ситуациях с реальными лекарями, настолько легка в импровизациях и убедительно серьезна во всех лечебных процедурах на себе самой, что невольно вспоминаются наши злобно-публицистические разоблачения прежних времен и безудержно-восторженные представления нынче. Надеюсь, нам удастся найти деньги, чтобы показать этот сериал по Первому каналу.

«Больница для животных» — еженедельная получасовая программа «Би-Би-Си» побила все зрительские рекорды. Такого успеха вот уже десять лет не знала ни одна цикловая передача в Англии. Объяснение феномена в естественном человеческом сочувствии к страданиям домашних животных, вернее так: в умелом использовании этого чувства. Однако успех еще одной английской программы из прайм-тайма — «QED» (аббревиатура латинского «что и требовалось доказать») так просто не объяснить. В сущности это не совсем научные, скорее просто документальные фильмы о людях, которым пришлось проявить в жизни какие-либо могучие качества при выживании, преодолении препятствий, утверждении себя, своих изобретений и т.д. Добротные, хорошо снятые и деликатно прокомментированные фильмы, должно быть, привлекают зрителей открытиями неординарных и одновременно самых простых личностей. Но разве у нас таких мало? Почему у нас телевизионный свет клином сошелся исключительно на преуспевающих бизнесменах?

Переждем маленько — не вечно же такое корыстное увлечение. И мы займемся настоящими героями.

Еще одна хорошая идея, которую хотелось бы воплотить у нас. Новый английский сериал «Семь чудес света». Казалось бы, уж куда древнее. Ан нет! Замысел тоньше. Семь крупнейших ученых из разных стран дают свои трактовки, свои оценки чудесам. У каждого — собственная и оттого особенно интересная шкала ценностей.

Список чужих добротных идей и фильмов велик. А как дела у нас самих? К сожалению, похуже. Одна причина общеизвестна — деньги. Государство отключило научное телевидение от регулярной кормушки. Под всякую идею приходится искать спонсоров. ОРТ пока передачи берет в долг. Вот уже несколько месяцев. «Российские университеты» на Четвертом канале под угрозой голодной смерти или каннибализма приватизации частным капиталом. И все-таки это трудности преодолимые, более того — временные. Убежден.

Главная опасность в сильной на сегодня тенденции к развлекательности на всех каналах, в гонке за высокими показателями рейтингов. Любыми средствами. Ибо рейтинг — это реклама. А реклама — деньги. А деньги — это возможность следующего витка на более высокий рейтинг. Бороться с этой тенденцией невероятно трудно. Но как ни странно — высокая планка рейтинга может стать стимулом к драматургической изобретательности, к поиску и привлечению талантливых режиссеров. Нет худа без добра. Прибавьте, к тому же, объективную неизбежность повторения ступеней технологического и общественного развития, пройденных другими, — появится и другой повод для оптимизма. Дойдет и до нас новый интерес к науке, увлечение новым знанием, широчайшими возможностями научно-популярного кино и телевидения. Будет и на нашей улице праздник.

ЛИДИЯ ПОЛЬСКАЯ

Фото С.Иванова

ТОК-ШОУ: О ПОЛЬЗЕ ЛИШНЕГО ПРИ НЕОБХОДИМОМ

Чтобы определить жанр ток-шоу среди других, надо для начала произвести простую операцию: отсечь сопредельные области. Ведь по существу ток (talk) — это любой разговор на телевидении, а следовательно — практически любая программа.

По одну сторону рядом с ток-шоу расположено простое интервью — начиная от классического («Момент истины», РТР) до такого, в котором принимают участие несколько журналистов и один собеседник («Акулы пера», ТВ-6). С другой стороны — программы, считающиеся классикой развлекательных жанров, например «Поле чудес», «Что? Где? Когда?» и им подобные, которые по принципиальной схеме есть не что иное, как ток-шоу с раздачей призов и объявлением победителей. Исходя из этого, можно признать чистопородными ток-шоу всего несколько программ при кажущемся их изобилии: «Тема», «Если», «Мы», «Мужчина и женщина» (ОРТ), «Я сама» (ТВ-6).

Если интервью относится к тем жанрам, которые существовали на нашем телевидении начиная с первых дней (хотя и здесь присутствовали цензурные ограничения — интервью с политиками были протокольной редкостью, интервью с артистами — повседневностью ТВ), то о викторинах и ток-шоу этого не скажешь. Существовала определенная боязнь тоталитарного телевидения по отношению к этим жанрам. И дело не только в том, что на телевидении государственном, которое получает деньги из национального бюджета, рейтинговые показатели не имеют принципиального и решающего значения для определения судьбы программы, а высокий рейтинг, как правило, сопутствует ток-шоу. Дело, скорее, в том, что ток — это не просто разговор, но отчасти (в телевизионном преломлении) и болтовня. То есть разговор, несущий в себе элемент непредсказуемости, резкого виража, импровизированной шутки и — почти как правило — разности мнений. К тому же — и это уже доказала практика — ток-шоу предпочитает либо прямой эфир, либо студийную запись без черновиков. Нет смысла еще раз доказывать, что все эти качества были противопоказаны телевидению эпохи Гостелерадио, которое не могло бы смириться с программой, неподвластной полному контролю.

В случае с ток-шоу на нашем телевидении произошло то же самое, что и со многими другими жанрами, появившимися в годы перестройки, — они были калькой западных телепрограмм, уже достаточно прочно сложивших свои структуры. Идея «Темы», возникшая в телекомпании «ВИД», — благая мысль о возможности скопировать отсутствовавшее ранее по причине идеологических запретов. Сообразительность Влада Листьева и его сотоварищей создала прецедент и закрепила за ними авторское право на советские (российские) копии «Колеса фортуны» («Поле чудес») и многочисленных ток-шоу («Тема»).

Ток-шоу соединяет средства журналистики и сценические приемы. И каждый из участников ток-шоу, какова бы ни была его служебная функция внутри программы, одновременно является персонажем с заданной ему авторами ток-шоу ролью.

Классическое ток-шоу представляет собой треугольник: ведущий — приглашенные собеседники (эксперты) — зрители в студии.

Каждая из сторон — это функция и роль.

Есть роли, расписанные, очерченные как бы навсегда: например Ведущий, который никогда не должен быть глуп, но порой лишь немного простодушен, иногда лукав. Он должен проявлять эрудицию в том вопросе, который обсуждается, или, по крайней мере, изображать эрудита. Он должен достаточно много знать о приглашенных — их карьере, семье и проч. При этом ему нужно иметь все слагаемые имиджа, которые делают Ведущего личностью популярной, и эта популярность должна выходить за рамки его ток-шоу. Ток-шоу — по зарубежной и уже нашей собственной телевизионной практике — это едва ли не лучший проводник в кумиры.

В этом смысле замечательный, едва ли не эталонный пример в совершенстве исполненной роли Ведущего был задан Владиславом Листьевым, хотя именно в этом случае надо сделать оговорку: Листьев пришел на свое ток-шоу «Тема», уже став кумиром на программе «Поле чудес». Интересной была попытка раскрутки на «Теме» Лидии Ивановой, имидж которой был противоположен листьевскому во всем. Интересно, что именно Листьев

выбрал ее из множества кандидатов и объявил своей наследницей в студии «Темы». Его идея контраста со своим образом была практически очевидна и, надо полагать, поддерживалась не всеми в руководстве «ВИДа»: слишком уж быстро после гибели Листьева Лидия Иванова исчезла с экрана. В имидже Ивановой были резко изменены практически все параметры: вместо мужчины — женщина, вместо молодого ведущего — ведущая средних лет, вместо интеллигента с оттенком «нового русского» в поведении и идеологии — бойкая представительница «третьего сословия» времен Брежнева.

Быть может, именно острый ход при смене имиджа на привычной программе послужил тому, что зрители вняли призыву «оставайтесь с нами!» и продолжили смотреть «Тему» с новым ведущим. В Лидии Ивановой было больше эпатажной распущенности, чем в десятке юных ведущих даже самых «отвязанных» программ, вроде ночных «Музыкальных новостей BIZ TV». Ее простодушие и прямолинейность никак не сочетались с возрастом и фундаментальной внешностью, что она привычно обыгрывала едва ли не в каждом выпуске. Если бы она была мужчиной, то ее имидж более всего соответствовал бы понятию «рубаха-парень». Пожалуй, роль Лидии Ивановой — одна из самых острохарактерных, сыгранных ведущими в телепрограммах.

К слову сказать, в первое время после того, как программу покинул Листьев, рейтинг «Темы» практически не снизился, что говорит о несомненном интересе, проявленном к новой ведущей. Со временем, когда она по нескольку раз отыграла все свои штучки и стала очевидной ее скудная профессиональная подготовленность к большой передаче, в которой надо не только выдавать на-гора заученный текст, этот интерес к экзотике поуменьшился, и программа стала понемногу терять популярность.

Странное, однако, дело: Лидию Иванову сменил в «Теме» куда более сведущий и не склонный к отвлекающему эпатажу ведущий Дмитрий Менделеев, который действительно много знает о том, что будет сказано в студии, вовремя ставит нужные вопросы, достаточно эрудирован, спокоен... Он играет роль Ведущего по всем канонам. И проигрывает. Невзирая на еженедельное присутствие на экране, Менделеева нельзя назвать не то чтобы кумиром, но даже известным ведущим. Он играет свою роль слишком гладко, он слишком близок к тому, что можно на телеэкране считать чистым журнализмом, он скорее всего отыгрывает свою функцию и делает это без огрехов. Но, вероятно, в роли Ведущего должно быть некое непросчитанное качество. Оно было более скрытым, неподвластным словесным определениям у Листьева и чересчур уж откровенным у Ивановой.

Между тем, рядом с любым Ведущим (главная роль) есть группа персонажей второстепенных, но необходимых для полноценного спектакля ток-шоу. Они, как в любом спектакле, играют главное действующее лицо и отражаются в нем — тем ярче, чем интереснее сам Ведущий.

Как правило, аудитория играет роль, близкую к амплуа «простака» или просто любопытствующего. Очень часто зрители спасают ведущего, задавая ему неожиданные вопросы и открывая новые «коридоры» в разговоре. Они же способствуют непринужденному течению беседы, поощряя ее аплодисментами и быстрой и шумной реакцией на удачные реплики, чего нередко и настоятельно требует сам Ведущий.

Третий персонаж — специально приглашенный собеседник, эксперт, иначе говоря — объект, который должен интересовать аудиторию и Ведущего либо в силу своей известности, либо в силу профессиональной эрудиции. Чаще всего именно этот человек играет очень сложную двойную роль: с одной стороны, он авторитет, и тем самым определяется некоторая почтительная дистанция между ним и зрителями, с другой стороны, одна из основных задач зрителя — это задача охотника, который должен затравить зайца, то есть поставить неожиданные и острые вопросы, которые застали бы эксперта врасплох. Садистское желание видеть, как выкручивается известный человек, свойственно зрителю, где бы он ни находился. В данном случае зритель перед телевизором как бы делегирует эту задачу зрителям в студии.

Классический вариант «треугольного» ток-шоу разработан в «Теме» и в программе Владимира Познера «Мы» (ОРТ — АТВ). Именно Познера можно считать

сейчас самым интересным и опытным из ведущих ток-шоу. Его владение аудиторией — как в студии, так и у экрана, — уровень компетенции (не исключено, что тоже отчасти и «сыгранной»), мгновенная реакция, склонность к полемике и очевид-ная дистанция между ним и зрителем, которая создает ведущему как бы пьедестал, — все это делает Владимира Познера профессионалом-виртуозом, равного которому на нашем телевидении сейчас не существует. Он первым решился выступать в ток-шоу, содержащем элементы «real show», а именно — игровых вставок, описывающих заданную ситуацию (ток-шоу «Если», ОРТ — телекомпания «Облик»). Сочетание ток-шоу с актерской игрой создает опасность для одного и для другого, как абсолютная документальность студийного действия в абсолютном театре.

Более сложная структура — в феминистском ток-шоу «Я сама» (ТВ-6). Она состоит из пяти элементов: сама ведущая Юлия Меньшова, приглашенная собеседница, два эксперта (комментатора), мужское «жюри» и зрительницы. При достаточно толковом распределении ролей и функций (что мы наблюдаем в программе «Я сама») множественность персонажей не разваливает, а наоборот, скрепляет конструкцию программы. Ведущий — это прежде всего мост между всеми участниками. Приглашенная рассказывает свою историю, а затем лишь слегка отбивается от наступления зрительниц, мужчин и экспертов. Эксперты («традиционалистка» и феминистка) оценивают рассказ приглашенной и дискутируют с ней (иногда — между собой), мужчины оценивают рассказ со своей, мужской, точки зрения, но в дискуссию не влезают. Ток-шоу, несмотря на сложность и многоэтажность конструкции, разбирает любую проблему достаточно целеустремленно. Несомненно, программа «Я сама» является сейчас лидером среди ток-шоу. В ней наблюдается лишь одна странность. В отличие от других ток-шоу, которые, как правило, держатся на ведущем — одновременно и режиссере на площадке, и разводящем, и личности, вызывающей интерес именно своей персоной, — ведущая ток-шоу «Я сама» Юлия Меньшова при всей своей обаятельности (иногда слишком старательно сделанной, как в учебном этюде студентки театрального училища: изображаю изумление, изображаю восторг...) является, по-моему, заменяемым элементом этой программы. На ее месте можно представить другую, равно симпатичную персону.

Но имеется пример обратный, неудачный — ток-шоу «Общественное мнение», в котором функции не были определены так же тщательно, участники дублировали друг друга. Привлечение зрителей лишь утяжеляло программу. Это было двухсерийное ток-шоу, которое для сбора ответов зрителей требовало большого антракта. Все вместе было похоже на торт «наполеон», прослоенный и кремом, и салатом с ветчиной, — в общем, блюдо малоаппетитное. Хотя именно в этой программе, погибшей из-за перегрузки, видна была попытка создать идеальное ток-шоу.

Не совсем удачной можно считать конструкцию ток-шоу «Мужчина и женщина» (ведущая Кира Прошутинская, ОРТ — АТВ). Программа сделана слишком жестко, все элементы сильно привинчены друг к другу, и неизменны, практически дублированы вопросы к разным главным героям, отсекается элемент неожиданности — он остается только в одном: имя главного героя ток-шоу скрывается первые несколько минут программы. Машинный ход этого ток-шоу, его заданность снимают пласт непредсказуемого и уменьшают зрительский интерес.

Любое ток-шоу, в отличие от интервью, сочетает необходимое (сам разговор и вопросы) и «излишнее» в нем. В этом конструктивная основа всякого ток-шоу, которое разыгрывает коллективное действие. Первое из «лишнего» — это, конечно, зрители. Их функцию в интервью берет на себя журналист. В ток-шоу для развлекательности эти функции распределяются между участниками и обогащаются разнообразными средствами: досье, справки, специально отснятые сюжеты, интервью на улице. Увеличение и разнообразие этих средств способны обустроить пространство ток-шоу, уводя его от первоначальной клетки — интервью.

Создатели несколько чопорной «Темы», для которой еще со времен Владислава Листьева высшим пилотажем и пределом развязности может считаться смешливая реплика эксперта или удачная импровизация ведущего, не соблазнились скандалом, приключившимся в студии во

время записи программы об эпатаже в жизни и искусстве. Один из зрителей ворвался на площадку и учинил драку, сильно повредив ведущему скулу. Драка могла бы стать серьезной и долгой (с привлечением на защиту ведущего мощной армии зрителей), если бы не открылось, что зачинщик просто испробовал прием эпатажа на съемке, желая посмотреть, как на это отреагируют все присутствующие. Эпизод мог бы стать тем вожделенным скандалом, который способен на ближайшее время повлиять на рейтинг программы. Авторы все-таки отказались оставить его в эфире, соблюдая тем самым стилистику своей программы.

Ток-шоу по своей привлекательности можно считать вечно зеленой идеей телевидения. В практике нашего телевидения оно уже определилось как устойчивый жанр, хотя, даже если иметь в виду скудное количество телеканалов в России, ток-шоу могло быть и больше. Но чем их больше, тем сложнее предложить свежую идею (нельзя забывать про такой важный компонент, как стоимость программы, — ток-шоу к дешевым не относится). Тогда на грани жанров рождается программа «Герой дня» (НТВ), впрочем, более близкая все же интервью или диалогу. Подвижный телевизионный «менталитет» спокойно воспринимает и такой легкий коктейль.

Фото С.Иванова

ПРЕМЬЕРА

ПРЕМЬЕРА

ПРЕМЬЕРА

ПРЕМЬЕРА

Фото: А.Морковкина, В.Христофорова, Э.Кудрявицкого, М.Гончарова

ВАСИЛИЙ ПИЧУЛ:

«МОЧИТЬ» ПОЛИТИКОВ ДЕЛО БЛАГОРОДНОЕ»

«Искусство кино». «Куклы» — традиционное puppet show, какие существуют во многих странах: в Англии, во Франции, в Германии и т.д. Но у нас эта программа занимает совершенно особое место. Она имеет очень высокий рейтинг, ее регулярно смотрят миллионы телезрителей... И не только потому, что она хороша сама по себе, но и потому, что язык балагана, вероятно, единственный культурный код, в который органично укладывается наша политическая реальность. На всех же других языках она просто необъяснима. Стремились ли вы к этому языку сознательно?

Василий Пичул. Я думаю, что никто из нас так внятно эту задачу не формулировал. Она существовала на уровне подсознательных ощущений и желания проверить эти ощущения на зрителе. А что касается политической жизни, то она действительно мало отличается от происходящего в нашей программе. Наш монтажер Роман Коваль как-то признался мне, что когда смотрит по телевизору выступления реальных политиков, он автоматически профессиональным глазом ищет, не торчит ли где-нибудь в кадре голова кукловода. (Это его работа — артисты у нас иногда попадают в кадр и приходится их «отрезать».)

«ИК». Как же все-таки возникла идея и форма программы? Насколько закономерным для вас, известного кинорежиссера, было обращение к жанру популярного политического телешоу?

В.Пичул. Все началось с того, что мне позвонил Василий Григорьев — он автор концепции и руководитель нашей программы — и предложил делать «Куклы». Первый раз в жизни ко мне кто-то обратился с предложением что-либо режиссировать. А поскольку в семье к тому времени кончились последние деньги, я согласился не раздумывая.

Если говорить о корнях передачи, то в ее основе лежит французский кукольный цикл «Guignols de l'Info». Это пятнадцатиминутные сюжеты в ежедневной программе «Nulle part ailleurs», которые пародируют видных политических деятелей. Мы купили право на изготовление кукол по технологии, разработанной во Франции. Потом нашли Андрея Дроздова — он в то время торговал собственными игрушками на Арбате, — отправили в Париж, где он изучил технологию, и теперь Андрей все делает сам здесь, в России.

В октябре исполнился год с момента существования «Кукол». Вначале мы подготовили две «пилотные» программы с французскими куклами. Первая была очень плохая, она повергла в шок все руководство НТВ. Вторая вышла в эфир, но тоже с большими сложностями. С нового года «Куклы» стали выходить регулярно, каждую неделю. Тогда-то и появился второй режиссер Александр Левин, поскольку одному человеку готовить еженедельную программу физически не под силу. Тогда же возник и Виктор Шендерович как автор сценариев.

«ИК». А актерский состав у вас постоянный?

В.Пичул. Да. У нас есть актеры, которые говорят, имитируют голоса, и актеры, управляющие куклами. И те, и другие заняты как у Левина, так и у меня. Команда одна и та же.

Каждый из режиссеров готовит свою программу самостоятельно. Мы с Левиным абсолютно не вмешиваемся в дела друг друга, хотя отношения у нас нормальные. Бывают, конечно, разногласия — и политические, и эстетические, но они несущественны. Объединяет нас желание делать хорошую, успешную передачу.

С Шендеровичем мы обсуждаем сценарий, затем он пишет текст. Главное здесь придумать ход, стиль, сюжет; шутки потом появляются сами... Они рождаются и у меня, и у актеров... Но основная задача придумывания шуток лежит, конечно, на Шендеровиче...

«ИК». А как определяется политическая ориентация программы? Вы с кем-нибудь обсуждаете ее? Испытываете ли вы какое-либо давление?

В.Пичул. Самое неприятное во всей этой истории, что поскольку программу показывают по каналу НТВ, нас считают людьми НТВ — Гусинского, группы «Мост» и т.п. Приходится постоянно объяснять, что это не так. НТВ только демонстрирует «Кукол» — покупает готовую передачу и выпускает ее в эфир.

«ИК». И все-таки: кто ваш главный политолог?

В.Пичул. Жизнь. Я слишком много лет потратил на то, чтобы добиться независимости, и теперь не собираюсь выполнять чьи-то указания сверху...

Иногда, конечно, приходится идти на компромиссы, когда мы понимаем, что та или иная наша шутка может быть неправильно истолкована... Иногда у нас возникают проблемы, как в истории с Генеральной прокуратурой, которой вдруг вздумалось возбудить против нас уголовное дело... Но в общем, по большому счету, на нас никто не давит. Раньше, до вмешательства Генпрокуратуры, мы за два часа до эфира просто отправляли на канал НТВ готовую кассету... Теперь нас просят заранее присылать по факсу сценарий — для ознакомления, чтобы они могли вычислить те сложности, которые могут у них возникнуть в связи с нашей с программой.

«ИК». Это высокая степень доверия.

В.Пичул. В общем, да. Если бы было по-другому и каждую неделю нужно было сдавать программу начальству, делать ее было бы невозможно. Кроме того, у канала НТВ при всех его видимых и невидимых недостатках есть одно колоссальное достоинство — там работают интеллигентные люди, которые все понимают и нас не трогают, не дергают. Иногда они на нас жалуются, но, в общем, помогают. Это их заслуга в том, что Генеральной прокуратуре не удалось засадить нас в тюрьму. И мы очень им благодарны. Реальные контакты по программе мы поддерживаем в основном с Игорем Малашенко.

«ИК». Часто вы прибегаете к пародийному использованию классических текстов: Шекспира, Гёте, Пушкина, Лермонтова, Бабеля... Вы делаете это для собственного удовольствия? Или ставите при этом какие-то эстетические задачи.

В.Пичул. Конечно, я делаю это для собственного удовольствия. Больше того, идея классических сюжетов была для меня спасением. Делать программу в манере французской, которая строится по принципу телевизионного журнала, мне было неинтересно. И когда я придумал этот культурный ход, я обрел почву под ногами — свой собственный принцип освоения материала. Произошло это, в общем, случайно. Мы готовили новогодний выпуск — обычное развлекательное шоу, где наши персонажи обменивались более или менее удачными новогодними шутками. Мне это все очень не нравилось. И в этот момент произошел ввод войск в Чечню, после которого выпускать традиционную программу с новогодними поздравления-

ми было уже невозможно. Тут-то и возникла идея экранизировать «Героя нашего времени». Так был найден основной принцип, и дальше все покатилось...

Кстати, мы не всегда это используем. Иногда сами наши прототипы простотаки дарят что-нибудь вроде поездки в Берлин или ирландского самолета, и тут даже напрягаться не надо. Но иногда, когда нет больших событий и в политической жизни наступает период некоего застоя, проблема сюжета, истории встает очень остро. Приходится что-то выдумывать.

Сейчас ситуация усложнилась еще и потому, что вся политическая жизнь сосредоточена на выборах и ничего другого до июня происходить не будет. Вот тут Бабель со своим «Закатом» и подсказал нам идею сериала: «Выборы: как это делается в...» — в Одессе, в Нью-Йорке, в Чикаго, в Латинской Америке. В частности, мы уже выпустили программу по мотивам фильма «Бешеные псы» Квентина Тарантино.

«ИК». Отдаете ли вы себе отчет, что, используя такого рода культурный подтекст, заранее сужаете свою потенциальную аудиторию? Большинство зрителей его просто не считывает...

В.Пичул. Я, естественно, каждый раз испытываю мучительное разочарование, когда сталкиваюсь с подобным непониманием. Это игра, и в этой игре все строится на нюансах; необходимо внимательно смотреть программу, слышать каждую реплику, что при телевизионном просмотре практически исключено. Но все же, мне кажется, довольно часто мы попадаем в цель. Тут тестом для меня является реакция моей жены. Она человек очень далекий от политики и многих наших героев просто не знает — ни по фамилии, ни в лицо. И если даже она начинает смеяться — значит шутка удалась.

Кроме того, у нас есть преимущество регулярного эфира, который имеет некое гипнотическое воздействие на аудиторию. Даже если сегодня зритель испытал разочарование, в следующий раз он все равно будет смотреть. Тем более что в субботу рядом с нами нет передач, которые могли бы отвлечь на себя зрительское внимание. Разве что какой-нибудь американский фильм в это время покажут, но такое случается довольно редко. Так что пока нам не о чем беспокоиться. Однако если такое нарушение контакта со зрителями будет повторяться регулярно, мы окажемся в сложном положении...

«ИК». Как профессионал вы удовлетворены этой работой или она воспринимается как нечто второстепенное, второсортное?

В.Пичул. Конечно, делать такую передачу не было мечтой моей жизни. Необходимо было придумать, зачем это нужно мне лично — и с точки зрения профессионального опыта, и просто по-человечески. Что касается второго, тут проблема решилась достаточно быстро, поскольку нам удалось отстоять жесткую, независимую позицию по отношению к политикам: позицию нормального человека, который смотрит на все это со стороны. Тут у нас задача одна — «мочить», а «мочить» политиков — дело благородное, тем более когда есть за что.

А с точки зрения профессиональной — это колоссальный тренинг. Ведь практически за неделю нужно снять короткометражный фильм: придумать идею, сюжет, стиль и воплотить все это от начала и до конца — от сценария до выхода на экран. Благодаря этому я сейчас чувствую себя в лучшей форме, чем многие режиссеры моего поколения, которые сидят дома и ничего не делают. Прежде я находился в состоянии некоей творческой расслабленности, был очень самоуверенным, в кино мне все было понятно. А сейчас, когда «Куклы» потребовали от меня невероятной концентрации интеллектуальных и профессиональных усилий, мне интересно понять, как я буду снова работать в кино, с живыми актерами. После работы с куклами, возможности которых весьма

ограничены, я думаю, что смогу теперь работать с кем угодно. В общем, я благодарен судьбе, что она дала мне эту возможность преодолеть кинематографический кризис. «Куклы» стали для меня этапом колоссального профессионального роста. Однако, честно признаюсь, уже наступает некоторая усталость. Я перетренировался слегка...

Сегодня необходимо решить для себя, что делать дальше. Один путь — это развитие кукольной империи: еще одна программа, еще и еще... Если удастся убедить некоторых людей, мы начнем делать программу, где будут действовать куклы-звери, представляющие разные слои населения. Они собираются в пивнушке и обсуждают все, что происходит в стране. Своего рода анализ политики устами народа. Я думаю, это будет убойной силы программа...

Есть идея передачи, где действуют куклы популярных людей. Но, как показали первые консультации, это довольно опасно. В отличие от политиков, которые вынуждены тщательно скрывать свое недовольство, люди шоу-бизнеса проявляют его открыто и не в самых цивилизованных формах.

Дальше, если всерьез этим заниматься, можно организовать целый кукольный канал: новости, спорт, развлечения... Инвестиции не проблема. Для меня более сложный вопрос — хочу ли я это делать, хочу ли положить на это жизнь. Я пока не принял такого решения.

«ИК». К 2000 году в нашей стране будет 25—30 телеканалов. Это вещь совершенно реальная. Представьте: вы делаете кукольный канал, который смотрят все говорящие по-русски. Какое значение это имеет для культуры, для формирования сознания, для душевного здоровья нации!..

В.Пичул. Мне нечего возразить. Но существует какой-то внутренний тормоз, ощущение своей предназначенности к чему-то другому... Это страшная вещь, нечто совершенно иррациональное... Но в любом случае идею кукольного канала кто-то реализует, может быть, не так, как я, хуже или лучше...

«ИК». А готовы ли вы запуститься не с фильмом, а например, с телесериалом, в котором у страны колоссальная нужда? Рейтинг латиноамериканских «мыльных опер» падает. Они поддерживают друг друга только своей гипердлинностью... Сегодня мощные отечественные сериалы крайне необходимы...

В.Пичул. Очень простой ответ: на тех условиях, на которых пытаются снимать русские сериалы, — нет; хотя у меня есть несколько идей. Деньги, которые сейчас инвестируют в сериалы, до смешного малы, и результат получается соответствующий. То, что вы говорите о нации и ее духовном здоровье, людям, которые всем этим занимаются, недоступно. Задача ставится так: подешевле, побыстрей и не важно, какого качества. Для меня это неприемлемо. Сегодня все, что связано с созданием изображения, требует реальных денег. Вопрос ведь не в гонорарах, а в привлечении нормальных технологий. Успешный сериал, как и вообще любое успешное дело, возможен только с вложением больших средств, иначе все обречено на провал.

«ИК». А у «Кукол» есть проблемы с деньгами?

В.Пичул. Да, есть. Но их не было вначале, когда мы осваивали технологию, делали куклы. Сейчас нам нужны деньги на развитие, а это уже другое дело. Начальное финансирование всегда играет решающую роль.

«ИК». Каково отношение к вашей программе политической элиты, а также широкой публики и профессионалов — тех, кто работает в кино и на телевидении?

В.Пичул. По поводу политиков — все понятно. Сначала относились к нам они с большим раздражением. Но потом имиджмейкеры и специалисты по рекламе объяснили им, что это для них хорошо и чем чаще они мелькают в телевизоре, тем лучше.

Самым ярким проявлением того, как отношение к «Куклам» способствует рейтингу политика, стала «встреча» В.Черномырдина — кстати, ничего не подозревавшего — с его собственной куклой на НТВ. Премьер хохотал, как ребенок, для него

это была полная неожиданность, сыграть такую реакцию невозможно. Потом этот счастливый момент был запечатлен на многих газетных и журнальных полосах.

«ИК». А чья это была идея?

В.Пичул. Естественно, не наша. Я сам случайно увидел все это по телевизору. Идея, видимо, исходила из окружения Черномырдина, от людей из партии «Наш дом — Россия». Мы совершенно не стремимся к столь близким контактам с нашими героями, потому что любые контакты накладывают какие-то обязательства.

«ИК». Но, может быть, другие ваши персонажи относятся к передаче с меньшим благодушием? Кто-нибудь, кроме Ильюшенко, пытался привлечь вас к суду?

В.Пичул. К суду — нет. Когда начался скандал с прокуратурой, опрашивали разных политических деятелей на предмет их отношения к передаче. Самую жесткую позицию занял Жириновский: он сказал, что мы можем затрагивать всех, кроме президента. Президент — это святое. Он как-то очень на этом настаивал... Все остальные к нам вполне лояльны. По крайней мере в своих официальных проявлениях. Потому что политики понимают: любые протесты в данной ситуации сработают против них. Исторический опыт других стран, где существуют подобные программы, показывает, что политики, как правило, к такого рода шоу относятся нормально.

Дальше, по поводу публики. У нас сформировалась постоянная аудитория, которая состоит, с одной стороны, из подростков и детей (все дети нас обожают), а с другой — из социально ангажированных пенсионеров (они испытывают более противоречивые чувства, но тем не менее смотрят нас постоянно, каждый выпуск). Остальная часть страны, по-моему, относится по-разному...

«ИК». К вам, наверное, письма приходят мешками?

В.Пичул. Нет, никаких писем. Но популярность в народе чувствуется. С меня, например, гаишники уже два раза не брали штраф. Когда раньше меня спрашивали, кто я такой, а я говорил про «Маленькую Веру», они относились с симпатией, но штрафовали. Теперь я скромно начинаю с «Маленькой Веры», потом говорю про «Куклы» — и всё, они меня отпускают, деньги брать отказываются. Единственное, чего милиционеры искренне не понимают, — это почему я езжу на такой машине... Мне рассказывали также, что на Рублевском шоссе, где у нас самые «продвинутые» гаишники, любимая шутка у них: «Шамиль Басаев, говори громче!»

«ИК». А интеллигенция — учителя, врачи, преподаватели институтов?

В.Пичул. Интеллигенция в сложившемся у нас традиционном понимании относится, на мой взгляд, к категории «политически ангажированных пенсионеров», которые смотрят нас постоянно.

Что же касается людей, активно работающих на телевидении, то они, как правило, вообще не смотрят чужие программы. Не почему-либо, а просто в силу отсутствия времени. Я сам смотрю кроме своей передачи только спорт, новости и т.п. Другие, по-моему, так же.

Среди кинематографистов мне попадались знакомые, которые даже не слышали о существовании «Кукол». Но кто-то иногда подходит, говорит хорошие слова о конкретных выпусках программы... То есть некоторые смотрят... Вообще кинематографический мир сейчас — нечто загадочное. Какая-то «черная дыра».

Записала Н.Сиривля

ТАТЬЯНА ЧЕРЕДНИЧЕНКО

ПОДОБНО ЖИВОМУ ШУТУ

Как почти все на НТВ (и почти все удачно спродюсированное на отечественном телевидении в последние годы), «Куклы» сделаны по зарубежным калькам. Это нормально. Телевидение возродило докнижное (замкнутое на видимый образ, не нуждающееся в абстрактном идеале, чуждающееся противопоставления идеала и реальности и не впадающее в тоску по иному-новому, традиционалистское, и это главное слово в приведенном ряду) отношение к миру. В этом неотрадиционалистском пространстве эпигонства нет в принципе, заимствование не может осуждаться. Есть только стандарт. И только его приспособление к конкретным условиям.

Стандарт «Кукол» естествен и даже неизбежен. Сколько существуют газеты, столько практикуются в иронии публицисты, а тексты их иллюстрируются карикатурными изображениями публичных политиков. Даже фотографы стремятся уловить не вполне благолепный ракурс своих документальных моделей. Впрочем, правильнее было бы сказать: сколько существует демократия, то есть не наследуемая власть, столько времени трон дрейфует по направлению к балагану, а балаган — к трону. В Средние века они были жестко разделены, как верх и низ, вместе представляя полноту иерархии. Именно поэтому на самом верху, рядом с венценосцем, существовал его травестированный двойник, колпаконосец. Позднее в общественном мнении (а оно — коррелят выборной власти) средневековая пара «король — шут» сводится к одному лицу, поскольку иерархии нет. Точнее, иерархия пластична, не задана. Ее можно отстроить посюсторонними и достаточно случайными усилиями, приняв какой-нибудь несовершенный закон о выборах и позволив на нем сыграть какому-нибудь проходимцу. Попав на высшую позицию, он приносит туда свое низовое происхождение. Он — шут-король. Поэтому-то шутовскую ипостась демократических правителей с такой бессознательной последовательностью прорисовывают (и дорисовывают, если она не выражена) ньюсмейкеры — повседневные властители демократических умов. О том, что они при этом сами не только короли, но и шуты, забывается. Ведь нет пятой власти, которая рисовала бы шаржи на популярных представителей четвертой, — газеты о газетах стали бы дурной бесконечностью.

Телевизионные куклы — это визуальное «оживление» газетных шаржей. Газетные карикатуры в определенном смысле стали следствием культурно-исторической смерти шута (и со- и противопоставленного ему наследственного правителя), превратив его в статичную картинку. Именно смерть шутов придала низким комическим физиономиям на этих картинках портретное сходство с их «высокими» парами. Так карикатуры заняли нишу, освободившуюся после культурно-исторической смерти королей, и потому невольно играли типологическую роль их пародийных заместителей. На этом фоне жанр политических телекукол — это своего рода отри-

цание отрицания. Шарж перешел из плоскостного режима в объемный, задвигался и заговорил, подобно живому шуту, но при этом не утратил портретного сходства со своей властной парой — с живой пародией на короля. Некоронуемые властители не могли не стать телекуклами самих себя.

Таков стандарт жанра — стандарт, по отношению к которому слово «эпигонство» еще менее применимо, чем к телеиграм или ток-шоу. Поскольку этот стандарт, можно сказать, не придумал никто. Его «придумала» сама жизнь.

Но жизнь — это не только стандарт, а, как в телепроизводстве, его применение к специфическим условиям. Мировые нормы политической публичности специфически применяются к недавним российским традициям. Тут дело даже не в том, что кто-то специально работает над приспособлением одного к другому. Скорее, как раз никто не работает. Но традиции фатально влияют на привносимое, как контекст влияет на текст. И «Куклы» НТВ при всем их импортном генезисе — это наши куклы. Не только потому, что изображают примелькавшиеся лица разнообразных «наших» — как «своих» («хороших»), так и «чужих» («плохих»). Но еще и потому, что сама символическая форма политика как карикатурной куклы у нас наделена уникальной значимостью.

Если в давно сложившихся демократиях угасание сословной иерархии происходило плавно и массовое общество, с его эгалитарной этикой «равных возможностей», постепенно расползалось по социальному пространству, так что символы верха и низа теряли свою культурную локализованность с медлительностью гомеопатической терапии, то в России их актуальное величие и их резкая отмена столкнулись в едином гомеостазе. Как антибиотик, запитый алкоголем, а затем, во излечение последствий этого лекарственного воздействия, — рвотное, принятое вместе с фальшивым спиртом.

На смену монархии пришла диктатура люмпенов-экспроприаторов, в отличие от западных ненаследственных правителей, не облагороженных столетиями подражания аристократии и потому не успевших ни набраться цивилизованного лоска, ни остыть от горячей зависти к свергнутым. Поэтому они тут же построили квазимонархию с квазинаследуемой властью «пролетарских вождей». «Династией» стало политбюро, специфически «выбираемое» (отбираемое) из «народной гущи». Оно возлагало высшие знаки отличия на того, кто сумел различными аппаратными способами прибрать своих «выборщиков-отборщиков» к железной руке. При этом сакральность былой наследственной власти не отменилась, но переродилась в пародийную сакральность. Священное помещение с вечно-живым-вечно-мертвым первовождем стало ритуальным подножием для публично являющихся его наследников.

Густая атмосфера священной пародийности, в которой карикатурная кукла не осталась после короля, но — стала королем, отпечаталась на облике правителей. Это были живые шаржи. Не только дряхлый слезоточивец с бровями и орденами, не только лысый увалень с соломенной капелюшкой и кукурузным початком, но и внушавший трепет низкорослый кумир с оспинами и усохшей рукой как бы пропечатали своими имиджами стилистику Кукрыниксов. Последняя кульминация на этом стилистическом пути — телекартинка пресс-конференции путчистов 1991 года: готовые куклы, запомнившиеся по телеэкрану, но пришедшие на него из жизни. Власть как пародия власти, но с серьезными претензиями на единственность. Важно, однако, что телекартин-

ка путчистов была коллективной. Единственного карикатурного монарха сменил групповой портрет.

В 1990-х на наших телеэкранах мелькает множество живых кукол, устрашающих серьезностью властных намерений. Их пародийные потасовки в местах официальных собраний демонстрируют мрачную маниакальность претензий шутов, воображающих себя королями, на трон. Идея иерархии, к которой мы привыкли в ее страхо-смеховом воплощении, продолжает презентироваться грозной клоунадой политического рынка. Правда, поскольку претендентов в верховные шуты много, то конкуренция делается диффузной и никто не обладает прерогативой безусловного лидерства. Кстати сказать, это отразилось и в телевизионных «Куклах», в которых точнее, чем в инструкциях ЦИК, соблюдена паритетность стремящихся к престолу. Зюганов и Жириновский, Ельцин и Лужков, Грачев и Лебедь одинаково гипертрофированы; никто не благообразней другого, и никому не хочется отдать первенство. «Куклы» зафиксировали ослабление публичного интереса к борьбе за власть (хотя это — только одна сторона их симптоматики). И можно сказать, что утрата сочувствия к кому-то одному и ко всем сразу фигурантам предвыборной гонки — наш специфический путь к забвению иерархической композиции социума. Путь этот лежит через усталость населения от политиков, через равнодушие к итогам любых выборов, через превращение властного балагана в элитарное «искусство для искусства», не имеющее широкой публики.

Программа «Куклы» находится на историческом перекрестке. Она выражает ослабление общественной ангажированности персоной властителя, но она же поддерживает падающий в целом интерес публики к политическим персонам. В этом отношении российские «Куклы» до известной степени противоположны своим зарубежным «старшим братьям» по жанру. Там — это не более чем «Маппет-шоу», чистое развлечение, в которое всегда превращается умерший миф (а жанр «кукол» — это та шутейная сказка, в которую превратилась средневековая парадигма земной иерархии, отражающей иерархию небесную). Шоу, нейтральное к популярности политиков, поскольку политики ни в собственном сознании не являются фетишами самих себя, ни в сознании зрителей не имеют сверхценного статуса (ведь никому и в страшном сне не приснится, что Мейджор будет управлять вечно, идея наследственной власти давным-давно отошла в небытие). У нас же «Куклы» — не только развлечение, а еще и острый диалог с не желающим умирать мифом о высшей «заданности» и исключительности верховного лица.

Поэтому «Куклы» не нейтральны к популярности политиков. Программа поддерживает к ним тот болезненный интерес, о котором сами политики должны больше всех заботиться, ибо у нас они — пока еще фетиши самих себя, хотя в сознании публики сверхценным статусом уже не обладают. И глубоко симптоматично, что в каком-то смысле и власть позаботилась о «Куклах», когда подбросила им популярности специфически российским способом: создателей и прокатчиков программы попыталась покарать государственная «твердая рука» в лице г-на Ильюшенко. Однако NB: рука, не успев покарать, отсохла. И.о. Генерального прокурора отправили в отставку. Он даже куклой как следует не успел стать. Традиции наши — ура или увы — все же слабеют. И вполне возможно, что наши «Куклы» вскоре перестанут быть специфически нашими, попав в резонанс с собственной импортной моделью.

Впрочем, тогда и писать о них не захочется.

Фото С.Иванова

ИРИНА УВАРОВА

ВОЖДИ И КУКЛЫ В НАШЕМ ДОМЕ

Рассказывал когда-то знакомый режиссер, как, приехав на каникулы в отчий кавказский дом, он лежал на тахте, заглядывая то в книжку, то в телевизор. В телевизоре Брежнев делал доклад, студент ждал, когда кончат показывать вождя и покажут хорошенькую ведущую. Тут бабушка, хранительница древних горских законов, схватив книжку, стукнула ею по студенческой макушке: «Эй, чему только вас учат в вашей Москве, где твое воспитание, такой человек в доме, а ты валяешься, вставай сейчас же!»

Здесь отчетливо видно вторжение будущей виртуальной реальности в частное бытие. Впрочем, наша реальность попроще. Никто не заставляет нас вставать, когда наши кормчие с помощью телевидения оказываются у нас дома. Их много, и они совсем близко, экран без зазрения совести преувеличивает их лики, давая возможность рассмотреть. Дистанция потеряна; но лидеры в обличье телекукол, а вернее, куклы, изображающие лидеров, возвращают необходимое нормальному человеку расстояние между ним и руководством. Дистанцию создает кукольная маска — она узнаваема и в то же время загораживает нечто, как ширма.

Как принято в цивилизованных странах, куклы — это объемные карикатуры на вождей. Французское телевидение демонстрирует кукол аккуратных и опрятных, и если в парламенте восседает осел, то это весьма приличный осел. Западные куклы, так сказать, продолжают натуру правителя, развивая ее в пространстве довольно забавным образом. Да, куклы Франции имеют чувство меры и пропорций (впрочем, как и сами французы), научены историческим опытом; ведь рубила гильотина деревянную голову Полишинеля, когда он кое-что позволил себе в смысле дерзости.

Так — в цивилизованном мире! У нас куклы другие. У них хари, будем откровенны, жуткие, особенно когда, мимируя, они жуют человеческую речь мясистыми и мертвыми губами. И — странное дело: почему кукла-Грачев впечатляет больше, чем сам Грачев, обладатель весьма красноречивой внешности?

Вопрос, я думаю, в самой природе — не правителей, а кукол. Во-первых, это наши куклы, потому исторический опыт у них отсутствует, впрочем, как и у нас. Возникнув по образу и подобию западных аналогов, они тотчас повернули дело в сторону чудовища Франкенштейна, и пусть их создатели не уверяют меня в том, что они контролируют ситуацию. Зная повадки некоторых представителей кукольного племени, поверить в это не могу.

Во-вторых, они балуются чертовщиной, и не только потому, что им однажды подбросили в качестве сюжета «Фауста». Куклы ведь в родстве с нечистой силой, да хотя бы сам доктор Фауст в руках Мефистофеля — чем не кукла? Но эти, телевизионные, просто черт-те что, хозяйничают внутри чужого сюжета, как в собственной вотчине. Совершенно не помню, кто там был пудель и вообще, кто был кто. Только что-то там ворочалось непотребное и сопело, форменная черная месса, к ночи и смотреть-то грех.

В-третьих, они, эти куклы, я думаю, получают злобное удовольствие от общераспространенного заблуждения: люди думают, что кукла копирует человека, но куклы знают, что на самом деле все как раз наоборот. В Греции философы постигли истину: бессмертные боги сначала придумали куклу как пробную модель человечества, немедленно вступившего на путь эволюции и достигшего нынешнего уровня. Но куклы продолжают находиться в убежденности, что моделируют наши с вами ситуации именно они. Они моделируют, мы, как дураки, проживаем, они же и отображают наше проживание в категориях чистого кукольного искусства. Усиливая, педалируя, заостряя и возводя ситуации и образы в высокую степень гротеска.

Но это в Греции. У нас отношения куклы и человека строятся иначе. По части усиления, заострения, гротеска человек, похоже, обставил куклу.

Когда в телевизионной глубине рыхлые чудовища в одеждах хирургов кромсают на операционном столе Чечню, а кровь того и гляди забрызгает наш экран, — помилуйте, куда же дальше! Но нет, реальность оставляет далеко позади зловещий кукольный гротеск. Правители переплюнули кукол, не в обиду им (куклам) будет сказано.

Такая у нас действительность. Искусству за ней не поспеть.

Говорят, кассеты с телекуклами расхватываются из киосков, как боевики.

Говорят также, что японцы придумали куклу-начальника и обиженный подчиненный может надавать ей оплеух от всего сердца, и это хорошая разрядка напряженным нервам.

Не знаю, есть ли у них для этого занятия кукла императора.

Но знаю точно: японцы — мудрый народ.

АЛЕКСАНДР АРОНОВ

НЕМУДРЕНАЯ ПРОГРАММА

На нашем туманном теленебосводе взошла двойная переменная звезда: Шендерович — Ильюшенко. Своеобразные близнецы. Почти ровесники.

Оба с высшим образованием. Оба занимались спортом. Ильюшенко — борец, Шендерович больше похож на чемпиона по бегу. Они, не исключено, могли бы стать неразлучными друзьями. Вместе удили бы рыбу, охотились, просто бродили по лесу. История рассудила иначе.

Виктор Шендерович, до этого известный главным образом в специфических кругах начинающих, как бы это сказать, писателей-юмористов, волею судеб вышел из массовки и неожиданно, пожалуй, для всех и даже для самого себя оказался на вакантном месте прокурора. В его руке мелькнул ювеналов бич.

Одни говорят, что программа «Куклы» получается унылая, другие не находят в ней слабых мест. Посредине лежит не истина, а молодость, старательность, иногда — взмах крыльев.

Если сравнить наше время с эпохой Просвещения (аналогия сомнительна, но, надеюсь, может наметить некоторые координаты), то Бродского я назвал бы основоположником нового стиха, уважаемым, но малость трудноватым для уха и понимания — вроде Василия Кирилловича Тредиаковского. Тогда трио благородных шестидесятников (вы, конечно, знаете, кого я имею в виду) составляют более доступного и только потому менее опережающего наше восприятие коллективного Сумарокова. Теперь угадайте — кто наши Кантемиры? Правильно, Жванец-

кий, Задорнов. И ныне к ним присоединен Шендерович.

Выскочим из вагонов аналогий — они могут завезти куда-то в другую сторону. Но суть вам понятна. Мы не завершители, и наш мир — допушкинский. Нас надо изучать на специальных историко-филологических факультетах.

Блажен автор, набредший на своего персонажа. Намного блаженней тот, на которого персонаж кинется из-за угла сам. (Даже с ножом: «Плавать по морям необходимо, жить — не так уж необходимо» — говорили древние греки.)

●

Я не намерен притворяться: я испытываю затруднение с эстетическим анализом. Собственно, все эти куклы, чего в них больше: эстетики или политики?

Кто как, а я не особенно требователен в этом смысле. Что касается эстетики, что политики. Ничего особенно выдающегося тут нет. Мы исторически — уже не тот народ-воитель, что были раньше. Триумфы бывают у одних цезарей. Демократия — скучновата и размеренна. Это у нас в Думе — пережитки империализма: Марычев и К°. Не хочу называть компанию. Искренне надеюсь, что у него одна компания, у нас с вами — другая. Они там колотят стариков и женщин, доказывая величие нации. Зато — герои.

Ночью я подхожу к своему окну и вижу, как наши марьинские пустые перекрестки скорбят об авариях. Днем на них разбивается больше машин, чем по всей златоглавой белокаменной.

Когда-то на этих улицах и площадях мгновенно возникали кукольники и Петрушка колотил полицейского. Выражая тем самым народное правосознание.

Теперь пора иная. Мы поднимаемся после паралича и учимся ходить. Делаем шаг-другой — и оглядываемся. На запад, на восток, на все стороны. И учимся у иностранцев. Так, парижанин Базиль Григорьев находит для «Кукол» концепцию, спонсоров. Англичане пишут сценарии и ставят английских «Кукол», на которых мы учимся — или (по обыкновению русских мальчиков) не учимся — по этому поводу я не в курсе, ничего сказать не могу. «Дайте русскому мальчику карту звездного неба — и он наутро вернет ее исправленной», — помнится, говаривал Федор Михайлович Достоевский.

Создатели российских кукол, по моему мнению, видали английских и французских соратников, но, как у нас принято, — «мы пойдем другим путем». И что там, у чужестранцев — немых, «немцев» (как издревле называли на Руси всех европейцев)? Свифт? Нет, там сдирают штаны и вымазывают тортами лицо. Братья Маркс, американская комическая — вот кто там царствуют и управляют.

Так мы нечувствительно коснулись кинематографа.

Однако еще ближе комедия дель арте. Маски. Маски, куклы, манекены, роботы — одно семейство. Родня почтенная. Однако не без урода.

Мой любимый Айзек Азимов написал для роботов три закона, которых надо бы придерживаться и политикам, и актерам, и сценаристам, и персонажам.

Вот их вольный пересказ.

1. Робот не может своим действием или бездействием допустить, чтобы человеку был причинен вред.

2. Робот повинуется человеку во всех случаях, не нарушающих первого закона.

3. За исполнением первого и второго законов — робот может заняться самосохранением.

Введите их для людей — и тогда вы сможете закрыть тюрьмы, перевести милиционеров в воспитатели детских садов и отпустить с миром г-на Ильюшенко со последователи.

Пари. Нет, лучше по-русски: спорим. Кто первый испугается этого разом и все решающего нововведения? Бандиты? Они, должно быть, вовсе не так разбираются в законах, которых нет ни в одном УК и УПК цивилизованных стран. Они мало похожи на профессора Мориарти и всех других высоколобых преступников.

Другое дело — правоохранительные органы.

Если писатели обынтереснивают бандитов, то простолюдины (частным подви-

дом их являются широкие массы так называемых fiertel-inteligent'ов — в первом поколении, без знания языка, наук и музыки) — оглупляют охрану.

То есть в конечном итоге действуют в одном направлении.

Отчасти снимает противоречия (как нас учили — неантагонистические) Сергей Довлатов. Он делает такой вроде бы простой вывод: что по эту, что по ту сторону решетки — народ один. Он не только одевает, кормит и сильно поит самого себя и свое начальство, возит его, обстирывает и обслуживает — он и сам себя сторожит.

Но это уж взгляд из «обезглавленного зенита», как написал один мой знакомый стихотворец.

Довлатов вообще показателен для настоящего момента поисков языка общения между писателем и публикой. Он ставит многие незамечаемые эксперименты. Например, пишет так: «Тут в зоне один еврей шьет потрясающие брюки. Кстати, его фамилия — Портнов. Бывают же такие совпадения...»

Автор тоже деликатен. Он ничего читателю не объясняет. Зачем? Если тебе предстоит почувствовать — ты сделаешь это сам.

От Вайля и Гениса многие в курсе, что Довлатов начинает каждое слово во фразе с новой буквы. Можете проверить. Это-то зачем? Так, вероятно, эллины прыгали в длину с отягощениями: у них оставался запас, на который они могли рассчитывать в предельной ситуации.

Но мы отвлеклись.

При чем тут эта, казалось бы, немудреная программа «Куклы»?

Мне, разумеется, одно нравится гораздо меньше другого. Бабелевско-одесские поиски мне пришлись по вкусу, фаустовские — нет. Но особенно неприятен «Моцарт и Сальери». Там, видимо, авторам было недосуг, и они припрягли Александр-Сергеича, не потрудившись его никак обустроить в ряду скоморохов. Я уже было стал восклицать:

> Мне не смешно, когда фигляр презренный
> Пародией бесчестит Алигьери.

Но тут, к моему ужасу, эти слова прозвучали с экрана — и «оказались» репликой Сальери! Я стал испуганно оглядываться по сторонам: никто не видел — чей я единомышленник? Наш кот на меня глядел с едва скрываемым презрением.

А авторам — хоть бы что.

С течением времени мы замечаем: персонажи отпочковались от прототипов и зажили своей самостоятельной жизнью.

Начнем, как водится, с короля — то есть в нашем случае с президента. Кукла изображает его медлительным, внешне добродушным, себе на уме.

В нем всего понемногу: тут и Илья Муромец, крестьянский сын, и бурый медведь, лохматый и осторожный. Он — человек не исторический, в истории не вляпывается (скажем, как Ноздрев или тот же Ильюшенко).

Гайдар превратился в Пьеро. Персонаж явно положительный. Только что-то у него там с победоносностью. Не победоносен он — напрочь. Он бледен, влюблен в свою потенциальную демократию (реальной-то нет), а она, как Мальвина, куколка с голубыми волосами, пребывает в затруднении. Уж больно-то поэт не крепок. Умереть-то он за нее умрет, да что толку?

А вот другой персонаж. Жириновский. Своего рода Арлекин. Но черный. Он Коломбину не уводит, а волтузит.

Ерин, Грачев, Коржаков происходят от одноименных деятелей, но и уходят от них. То они — охотники, то грибники. У силовиков намечается одна общая черточка: ошарашенность. Словом, нового мало...

Но давайте-ка рассуждать помягче.

— С каждым будет поступлено по справедливости — это, если не ошибаюсь, Полоний.

А вот вмешивается Гамлет:

— Лучше, черт возьми, лучше! Если по справедливости — то кто же избежит плетей?

Заслужат они главный приз или нет — время покажет. Но понимание их проблем никому не повредит, ни им, ни нам. Беда (их) — что на горизонте все не появляется

Буратино. Им бы это помогло, здорово осветило всю их работу по усмешнению несмешного.

А что касается нас — не знаю. Я более склонен согласиться с китайцами: «Великий человек — это большое несчастье». Китайские крестьяне и философы — консерваторы. Они не меняют шила на мыло. Они достаточно близки мне по темпераменту.

Я больше надеюсь на Папу Карло из московского фольклора.

— Я тут сижу, ишачу, как Папа Карло, а ты хочешь жить весело!

Это говорит зануда. Неприятный мужик. Но, когда все веселятся, кто-то должен быть занудой. Итальянцы только в Новый год выбрасывают с балконов всякую рухлядь. Это происходит редко. Это — для туристов. В остальное время они люди как люди. Кто бьет баклуши, кто тачает сапоги.

Персонажи от прототипов отличаются тем, что первые умещаются в сознании сценариста и режиссера, а вторые — в пространстве открытом. Бурном. Где всякое мгновение служит моментом «вдруг».

Вдруг Зюганов и Лапшин объединятся. Вдруг Шумейко возглавит не Совет Федерации, а какой-нибудь Совнарком. Вдруг столицей объединения, сами знаете каких республик, объявят Минск.

Дудаев спит и видит въезд в Москву на белой лошади и, не исключено, опасается не столько Грачева, сколько человека неизвестного. Хорошо, если какого-нибудь Доку Завгаева. А нужно бы ему побаиваться какого-то собственного полевого командира или попросту дружка-приятеля. Кстати, зачем он не в куклах: «Шляпу с усами» так и видишь в пародии...

Правда удивительнее вымысла, ибо вымысел боится выйти за пределы вероятного, а правда — нет. Это или что-то похожее сказал Марк Твен.

Авторы не способны подменить Провидение, и винить их стоит за все что угодно, кроме этого. Однако не стоит их работу недооценивать. Она опасна. Они одомашнивают тех, кого изображают.

Нам надо проходить долгую школу самостоятельности, это — эстрадная передача, комедия, а не учебник жизни или пособие по выборам.

Мы должны входить в их положение. Свободный полет возможной фантазии ограничивается счетами, расчетами и попросту набором готовых аргументов.

Что общего между Россией и демократией? Поищем.

Там и там посмеиваются над сильными мира сего. Демократы — лениво, барственно. Россияне хихикают снизу. Они заодно посмеиваются над собой. Рассказывают о конкурсе анекдотов. Первая премия — расстрел без права переписки. Что, не правда ли, придает некоторый чарующий привкус. Повара душу продали бы дьяволу за такой соус. Что в нем такое? Хоть понюхаем? Соль, перчик... Еще что-то. Не только искусство начинается там, где есть чуть-чуть. Эта чуточка относится ко всей эстетике: цвета, запахи, времена года, любовь, ненависть, равнодушие.

Авторы «Кукол», не зная, не ведая, что такое настоящая свобода, методом тыка пытаются на нее выбраться. И тут пришел соавтор Ильюшенко. И, как выражаются в рекламах жвачки «Стиморол», придал их работе «неповторимый устойчивый вкус».

Посмотрим со стороны. Пора. История эта уже кончилась. Время сдвинуло нас дальше. Я, по-моему, старше и Виктора Шендеровича, и Василия Пичула, и Александра Левина. (Если нет — то, как говорят, извиняюсь.) Но по фазе я их потомок. Хочешь не хочешь приходится исполнять соответствующие задания.

Дело прекращено. Теперь можно ждать, что авторы заявят: никоим образом, нас «достают». Глупо было бы не использовать такой с неба свалившийся дармовой рекламы.

Кто прав, кто виноват... Кто начал первый... Тут важно не это.

Поднимемся на мгновение над цветной поляной, где происходит потасовка.

Главное, что замечаешь с небольшой высоты, глухариной и рябчиковой, что там, внизу, что-то движется. Колышется. Мы криков не слышим. Но, должно быть, они есть... Вот главный признак жизни:

движение. Пусть кто-то скажет «борьба» — драка необязательна.

Жизнь — это разность потенциалов.

Я тут как-то потерял записную книжку. Искать было некогда. Четыре корявых строчки я вынужден был запоминать наизусть:

Что-то очень важное я хотел
Записать-порвать — и помнить впредь:
Способ существования белковых тел —
Что пришлось процвесть и умереть.

Закрепим пройденное.

Все говорят об одном. Цитат хватает. Приведу почитаемого мною и зрителем Владимира Меньшова: «Вся наша жизнь превращалась в одну большую постановку, в большое кино» («Искусство кино», 1995, № 7). Вот он говорит о нас уже в прошедшем времени. Немного грустно, но неизбежно.

Таким образом, «Куклы» — зрелище о зрелище. Устоявшаяся демократия, должно быть, пресновата (я этого не знаю).

Помню, я сидел на полу и горько плакал. Вошел отец.

— Что за слезы? Ты же мужчина!

— Оа-а-а. А я вырасту и не буду играть в игрушки.

Отец как-то непонятно вздохнул. То ли с облегчением, то ли еще как.

— Ах, это... Ну, у больших игрушки свои.

Я не умею играть во взрослые игрушки.

Но зато пока и злейший враг не скажет, что у нас тут неинтересно.

Может быть, поэтому нормальный человек управиться с Россией не в состоянии. А сверхчеловеков мы уже проходили.

Таким образом, «Куклы» — это игра в игру.

Создатели программы, я так подозреваю, хотят развеселить самих себя. Посмеяться сами. А другого пути просто не существует.

Что же в конце концов смогли сделать они? Без помощи обстоятельств. Без убегания от преследователей. Без увлеченной гонки — кто кого? Без Ильюшенко в общем смысле?

Очень немного. Мелочь. На мой взгляд — самое главное. На ваш — о, пожалуйста, судите сами.

Кто помнит наизусть песенку «I saw you dancing»? Я не помню. Я даже не уверен, что верно написал это. А между тем она у всех на слуху. Вот так песней 60-х остался удивительный сосед. Помните? Там-там. Та-тара-та-лам-лам. Полная чепуха. Мелодия? — хм. Гармония? Я вас умоляю. Но услыхав их, все приходили в хорошее настроение. Улыбались. Приободрялись.

В этом смысле Гленну Миллеру повезло больше. Его «Чаттануга» в России стала не столько фактом музыки, сколько литературы.

Так вот. Если вы, включив в субботу вечером Четвертый канал, ненамеренно или случайно улыбаетесь — то вы поймете, о чем это я.

«КУКЛЫ»

Автор концепции и руководитель программы Василий Григорьев.
Автор сценария В.Шендерович.
Режиссеры А.Левин, В.Пичул.
Операторы Е.Любинский.
Художники И.Алексеева, О.Кравченя.
Стилист С.Разгуляева.
Актеры-кукольники Л.Чекстер, А.Воронцов, С.Григорьев, В.Доронин, И.Зотов, С.Самохин, А.Сосков, Н.Сутормин, С.Шабаев.
Роли озвучивают С.Безруков, А.Груздев, А.Кузнецов, А.Маленко, Б.Шувалов.
Производство кукол: Alan Duverne images et mouvement (Paris), Андрей Дроздов (Москва).
Производство программы: киноассоциация DIX, продюсерская компания «Слово» по заказу НТВ.

Виктор Шендерович и его персонажи

В.МИХАЛКОВИЧ

ЭФИРНОЕ ТЕЛО ЗРИТЕЛЯ

Для меня все началось с малозначительного бытового факта: с коллективной телеантенны, торчащей на крыше соседнего дома. Отрываясь от работы, я часто смотрю в окно, и сиротливая антенна постоянно попадается на глаза. В какой-то — тысячный или десятитысячный — раз вдруг подумалось: не по виду, а по функциям антенна подобна усикам насекомых, посредством которых те получают информацию о внешнем мире. Усики (или по-другому — «сяжки») в научных трудах и зовутся так же — антеннами; главным образом — это органы осязания и обоняния.

Конечно, соседний дом не «осязает» своими антеннами твердые поверхности, дома своими «сяжками» улавливают особый класс сигналов — электромагнитные волны. И когда я представил бесшумный полет этих волн, открылись для меня метафизические бездны, хотя сами волны, что ни говори, все-таки физика.

Но становится не до нее, когда осознаешь, что эти волны заполняют воздушное пространство, пронизывают его, образуя эфир, что вот сейчас, когда я пишу эти строки, эфир повис надо мною, как незримое, но вполне реальное наваждение, что он, эфир, бурлит, постоянно преображается, и стоит лишь нажать кнопку телевизора, как эта динамика прольется ко мне потоком образов или, говоря проще, «картинок». «Картинки», естественно, снимались где-то — на местах событий или в студии, но я, зритель, общаюсь не столько и не совсем с этими местами; первичная реальность, благодаря которой я ощущаю телевидение как таковое, есть эфир, насыщенный энергиями электромагнитных волн.

Его наличие сближает меня с членами давних, архаичных обществ. Когда-то мы заучивали в вузах марксистский стих: «материя первична, сознание вторично». Блеск стиху придает параллелизм конструкции, ритм и женская рифма.

Архаичные общества осмысляли мир не посредством оппозиции «материя — сознание», а посредством другой — «материя — энергия». Первый член оппозиции представлялся косным, инертным;

второй же взбадривал эту косность, приводил ее в движение. Знаменательно, что архаичное сознание отводило обоим членам оппозиции разные места пребывания: материя ютилась в земном мире и составляла его содержание; энергия же преимущественно пребывала в своем пространстве, окружавшем земное наподобие вечно волнующегося океана. Эта двухсоставная конструкция вселенной будто возродилась благодаря телевидению и его наполненному энергиями эфиру.

Она ведома почти всем архаичным культурам. Согласно тайному знанию американских индейцев, которое излагает в своих книгах Карлос Кастанеда, два компонента этой конструкции именуются «тональ» и «нагуаль». Первый заключает в себе не только предметную, физическую действительность, но также ее описание: «тональ — это все, что мы есть... Все, для чего есть слово у нас, — это тональ». Людвиг Витгенштейн писал в «Логико-философском трактате», что для индивида границы мира равновелики границам его языка. В тонале мексиканских индейцев как раз совмещены границы мира с границами языка, которым тот описывается.

Соотношение тоналя с нагуалем Дон Хуан, индеец, передающий тайное знание рассказчику из книг Кастанеды, выражает посредством пространственной метафоры. Тональ сравнивает с островом, нагуаль же есть то, чем окружен остров. В нагуале нет форм, и невозможны слова, которыми он мог бы быть описан, потому единственным его атрибутом является энергия, или, как говорит Дон Хуан: «Нагуаль там, где обитает сила».

Так же соотнесены оба компонента конструкции в древнекитайской традиции. А.Кувшинов, автор новейшего перевода «Дао дэ цзин» («Книги о пути и силе») пользуется той же метафорой, когда описывает в комментариях древнекитайский космос. Например, остров — это мир вещей и местопребывание человечества. Над островом «простирается бесконечная, непроницаемая стена тьмы, откуда берут начало необозримые потоки света». Океан тьмы, подобно нагуалю, есть местопребывание «бесконечной, безличностной силы Дэ». Поэтически об океане Дао и этой силе сказано в 21-м стихе «Книги...»: «Такое глубокое, такое таинственное! Но суть его обладает силой».

Для обозначения подобного бесформенного, то есть не содержащего законченных форм, энергийного мира появляется в древности слово, которым мы ныне пользуемся применительно к телевидению, и не только к нему: эфир. Согласно А.Ф.Лосеву, посвятившему древнегреческому эфиру специальную работу, сначала он мыслился живым существом — «порождением брачной пары Ночи и Эреба»; последний персонифицировал мрак и являлся сыном Хаоса. Впоследствии, пишет Лосев, эфир стал пониматься как «тончайшее первовещество, пронизывающее собою весь космос, одушевленное, а порой даже и разумное». О его энергийности свидетельствует орфический гимн — один из важнейших текстов античности, посвященных эфиру. В этом гимне эфир есть «искра живого», из которой и рождается пламя всего бытия; порождение возможно, поскольку эфир — это «вместилище силы Зевса».

В каббале энергийный мир именуется Эн-соф (Эйн-соф, Айн-соф) и обычно трактуется как «абсолютно бескачественная и неопределенная беспредельность... как радикальное отрицание всего предметного». Бог и есть эта беспредельность; с земным миром Эн-соф связана посредством «творческих сил — сефирот», их десять: «первая исходит непосредственно от Бога путем эманации и творит вторую, вторая третью и т.д.». Следует подчеркнуть, что первая из творческих сил — Кетэр («корона», «венец») хотя бы фонетически близка «эфиру» («ether» во многих европейских языках).

Эфир для телезрителя и есть «искра живого», если выражаться словами орфического гимна, — правда, из эфира появляется на экране приемника не то, что должно быть или будет создано, а «картинки» уже существующего. Эфир, следовательно, дарит зрителю всевидение. Исходя из всевидения и связал новые средства коммуникации с древней мифологе-

мой эфира не теоретик телевидения или радио, а писатель Хорхе Луис Борхес.

В его рассказе «Алеф» выведен фантастический аппарат всевидения: «маленький, радужно отсвечивающий шарик ослепительной яркости... В диаметре Алеф имел два-три сантиметра, но было в нем все пространство вселенной, причем ничуть не уменьшенное». Один из героев рассказа — пошлый и самодовольный Карлос Архентино Данери намеревается, пользуясь Алефом, описать всю земную поверхность — метр за метром — в обширнейшей поэме. Рассказ имеет постскриптум, датированный мартом 1943 года и объясняющий, почему устройство для всевидения названо Алефом. Согласно Борхесу, «в каббале эта буква обозначает Энсоф — безграничную, чистую божественность»; сама же буква «имеет очертания человека, указывающего на небо и на землю»; кроме того, в высшей математике «Алеф — символ трансфинитных множеств, где целое не больше, чем какая-либо из частей».

Лукавая игра Борхеса, как думается, состоит в следующем. Он много писал о каббале и не мог не знать, что в одной из ее книг — «Сефер Иецира» — Алеф входит в число трех коренных букв еврейского алфавита, в число букв-«матерей»: Алеф, Мем, Шин. И хотя в алфавите он идет первым, однако в мире Алеф порождает все срединное, поскольку Господь «назначил букву Алеф царствовать над эфиром и повязал ей венец, сделал сочетания и создал ими: воздух в мире, дождливое время в году и грудную клетку в мужском теле». Все, что проистекает из Алефа, и впрямь срединно: эфир и воздух находятся между небом и землей, дождливое время — между теплой порой и холодной, грудная клетка — между головой и животом.

Кажется, что Борхес старательно и намеренно уводит читателя от Алефа как олицетворения эфира, но, с другой стороны, рассказ провоцирует на то, чтобы связывать Алеф не только с «мифологическим» эфиром, но и с современным, «техническим». К такой — современной — ассоциации побуждают слова Карлоса Данери, восхищающегося современным человеком: «Я так и вижу его... в его кабинете в этой, я сказал бы, сторожевой башне города, в окружении телефонов, телеграфных аппаратов, фонографов, радиотелефонов, киноаппаратов, проектов, словарей, расписаний, проспектов, бюллетеней...» Алеф в рассказе, по словам самого Борхеса, есть точка, где «сходятся все точки». Благодаря современным средствам общения, которые перечисляет Данери, местообитание современного человека тоже оказывается точкой, где сходятся все точки. Телевидение не упомянуто в рассказе, завершенном в 1943 году, однако нет никакого сомнения, что позже Борхес включил бы его в число средств, способствующих схождению всех точек в одной.

Если сказанное о новелле Борхеса лишь догадка, то у Жана Бодрийара телевидение выступает как прямой и законный наследник архаичной мифологемы о творящей среде. Философы Древней Греции, и главным образом Платон, верили, что такая среда содержит в себе эйдосы — первообразы всех земных объектов. Первообразы, проецируясь на материю, приводят к появлению всех вещей нашего мира. Из-за подобного их действия А.Ф.Лосев и определял эйдосы современным термином «порождающая модель».

Аналогичным манером, то есть массированно предлагая «порождающие модели», функционирует, согласно Бодрийару, и телевидение. В известной лекции «Злой демон образов» Бодрийар приводит почти мистический пример: в 1979 году, вскоре после выхода фильма «Китайский синдром», повествовавшего о катастрофе на атомной электростанции, случилась действительная катастрофа на станции — в США, на острове Харрисбург. В кинематографическом вымысле Бодрийар увидел «порождающую модель» реального события. Трагический пример Бодрийара можно дополнить другими — менее ужасными. Скажем, ныне со многими товарами, которые он видит на прилавках, россиянин знакомится сначала через телевизионную рекламу. Она-то, в сущности, и оказывается вместилищем эйдосов, «по-

рождающих моделей», с воплощениями которых человек затем сталкивается в реальной действительности.

Подобные факты тем более побуждают согласиться с мыслью Бодрийара, что ныне «место божественного предопределения занимает столь же неотступное предшествующее моделирование. По этой причине события уже не имеют какого-либо значения: не потому, что бессмысленны, а потому, что им предшествуют модели, с которыми их собственное протекание может в лучшем случае совпадать». Основным поставщиком «предшествующих моделей» и выступает у Бодрийара телевидение. Тем самым оно оказывается субститутом платоновского «неба», исполненного эйдосов, а мифологема творящей среды, казалось бы, целиком принадлежащая архаическому сознанию, вновь вступает в свои права, причем в самоновейшей философской мысли, представителем которой почти единодушно сочтен Бодрийар.

ЭФИРНОЕ ТЕЛО

Одно из направлений современной отечественной философии — «постклассическое» — разрабатывает «пороговую» концепцию тела. Действительность являет собой поток событий, явлений, фактов, всяческой информации и т.д. и т.п. Этот поток наталкивается на человеческое тело, как на преграду, порог, предел, отсюда — и «пороговая» концепция.

Телезритель кажется идеальным объектом для разработки такой концепции. В кино несущий информацию поток света поступает из-за спины зрителя и наталкивается на стену с висящим на ней экраном, как на свой порог и предел. Световой луч будто разбивается об этот порог, как разбивается водопад об уступ скалы; к зрителю, сидящему в кинозале, попадают брызги разбившегося о непрозрачный экран светового водопада.

С телевизором все обстоит совершенно иначе. Его стеклянный экран проницаем; световой луч проскакивает через него, а порогом, окончательным пределом становится именно тело зрителя. Естественно, тот не поглощает механически и автоматически падающий на него поток; в зрителе происходят сложные психические процессы — вероятно, некоторое представление могло бы дать о них то, о чем писал Бердяев в эссе о романе Андрея Белого «Петербург». По словам Бердяева, у героя этого романа — Николая Аполлоновича «сознание... отделяясь от тела, непосредственно соединялось с электрической лампочкой письменного стола, называемой «солнцем сознания». Далее философ пишет о Николае Аполлоновиче: «Он чувствовал тело свое пролитым во «вселенную», то есть в комнату; голова этого тела смещалась в голову стекла электрической лампы под кокетливым абажуром».

Свое смещение случается и у телезрителя; это не домысел; о подобном смещении уже более четверти века повествует особый род телевизионных текстов — заставки информационных программ. Сменявшие друг друга за последнюю четверть века, заставки даже образовали некий сюжет, выражающий собой эволюцию взглядов на телевизионное «смещение». Чтобы сюжет ясней представить, сделаем небольшое отступление — обратимся сначала к кино.

В заставке некогда существовавшего киножурнала «Новости дня» возникала Спасская башня Кремля с ее знаменитыми курантами. Камера совершала легкий наезд — будто смещая зрителя внутрь циферблата, который теперь занимал почти весь экран. Впечатанные двойной экспозицией, мелькали в круге циферблата кадры, как мелькают отражения на сетчатке глаза: неслись оленьи упряжки, металлурги разливали расплавленный чугун по формам, комбайны убирали хлеб на полях и т.д., и т.п. Благодаря двойной экспозиции куранты превращались в Око Режима, осматривающее всю страну, а каждый кинозритель — в результате движения камеры — сливался с Оком, становился его носителем.

Популярные тогда стихи гласили: «Начинается земля, как известно, от Кремля». Стихи легко и непринужденно превращали Кремль, а вместе с ним и его башни, в

один из важнейших атрибутов мифологического сознания: в мировую ось. В мифологических космогониях Вселенная формируется исходя от подобной оси, «начинается» от нее, если воспользоваться выразительным словом из цитированных стихов.

Возможно, Спасская башня заменила «весь» Кремль в качестве мировой оси из-за сочетания в ней звезды и часов. Сверкающие пятиконечные звезды есть на всех башнях; пятиконечная звезда, иначе именуемая пентаграммой, — древний символ, известный уже пифагорейцам, у которых она знаменовала совершенного человека. Масоны почитали этот символ, придав ему вид Пылающей Звезды, — возможно, в честь того небесного светила, которое вело трех восточных волхвов на поклонение только что родившемуся Христу. Кажется, именно под влиянием евангельского эпизода во многих оккультных традициях укрепилась вера в пентаграмму как дарительницу духовной силы, вдохновения, твердости следовать по праведному пути. Элифас Леви, французский мистик прошлого века, пишет в книге «Ритуал трансцендентальной магии»: «Осознавая упадок силы воли, маг обращает свой взор к этому символу, берет его в свою правую руку и чувствует себя вооруженным интеллектуальным всемогуществом, но при условии, что он в действительности король, достойный быть ведомым звездой к колыбели божественного воплощения». Элифас Леви имеет здесь в виду евангельский эпизод, поскольку в латинской традиции пришедшие к Младенцу не волхвы, но короли. Излишне напоминать, что кремлевские звезды — тоже пылающие, благодаря мощному электрическому свету; в правую руку их, конечно, не возьмешь, однако лицезрение их в равной мере должно было вселять ощущение всемогущества — не интеллектуального, но классового.

Куранты участвовали в этой эманации благодати на совершенно особой основе. Лирический герой популярной в ту пору песни с гордостью заявлял, что на протяжении всей жизни сверял время «по московским, по самым правильным на всей земле часам». Естественно, подразумевалось не совершенство механики курантов, отчего они непогрешимы, но система ценностей — истинных, передовых, одним словом, правильных, — которая воплощена Режимом и которая движет человечество к светлому будущему, отсчитывая через посредство кремлевских курантов минуты и часы такого движения. Эманация благодати и «правильное» растекание ее во времени способны сотворить новый мир — «начать новую землю»; оттого Спасская башня, совместившая в себе источник благодати и механизм ее регулирования, оказалась возведенной в ранг мировой оси.

Телевидение значительно упростило это впечатляющее символическое построение. С января 1968 года стала регулярно выходить ежедневная информационная программа «Время» — мировая ось с пентаграммой и курантами появилась и в ее заставке. Однако камера здесь уже не надвигалась на циферблат; башня оставалась в отдалении на заднем плане; где-то рядом с ее шпилем появлялась черная точка; разрастаясь, точка стремительно двигалась вперед, на зрителя; от движения «материя» точки словно разбухала и клубилась, чтобы, наконец, превратиться в название программы, и уже не точка, а слово «Время», будто прилипнув к экрану, торжественно застывало на первом плане. Если мировая ось испускает все формирующие и все регулирующие энергии, то заставка «Времени» будто изображала с доходчивостью и наглядностью подобный процесс. Вместе с тем заставка с клубящейся точкой имела некоторое отношение к теории коммуникации. Существовала так называемая «односторонняя» модель массового общения, предложенная Г.Лассуэллом и ныне дружно отвергнутая всеми исследователями и авторитетами. Модель Лассуэлла предполагала активность коммуникатора, его же аудитория мыслилась пассивной мишенью, которая бомбардировалась информацией. Заставка «Времени» и воплощала с ученической добросовестностью «одностороннюю» модель Лассуэлла.

Телевидение отказалось от нее в эпоху

перестройки. Из заставки программы «Время» совсем исчезла мировая ось, а венчавшая ее пентаграмма оказалась сиротливо висящей в космосе, за пределами земного шара, причем не над ним, а слева, под ним. Такая локализация переводила бывшую Пылающую Звезду в разряд феноменов, отвлеченных от земного бытия, а следовательно, спекулятивно-умозрительных и абстрактных. На глазах у зрителя в «перестроечной» заставке «Времени» происходила трогательная попытка бывшего источника благодати преодолеть свою отвлеченность и абстрактность: от звезды, словно щупальца, отходили два белых полукружия — звезда словно пыталась втянуть земной шар в свою орбиту и удержать в зоне своего влияния. В новой заставке название программы уже не надвигалось на зрителя с высоты, а стремительно вырывалось из-под земного шара. Когда буквы застывали на первом плане, из них вырастало нечто вроде балок или рельсов. Балки оказывались основанием для земного шара — теперь он опирался на прочный фундамент Времени, не того, «правильного», которое отсчитывали куранты Спасской башни, а времени как такового, времени, не зависящего в своей суверенности от энергий пентаграммы, сиротливо повисшей в безвоздушном пространстве.

После августа 1991 года, с окончательным крушением Режима, разительно меняются заставки информационных программ на всех каналах отечественного телевидения. Происходившие перемены можно разделить на два этапа — соответственно ведущим иконографическим мотивам заставок; ныне — по некоторым приметам — начинается (или готов начаться) этап третий.

Сначала таким ведущим мотивом являлось звездное небо. Хотя останкинские «Новости» и «Вести» РТР конкурировали между собой, однако звездное небо оказалось выше конкуренции и упорно присутствовало в зачинах обеих программ, правда, несколько иначе. В «Новостях» торжественно, будто ангел полуночи, по звездному небу проплывали буквы названия программы, чтобы остановиться и замереть под схематическим изображением приемопередающей антенны. В зачине же «Вестей» из звездной россыпи, словно камешек из пращи, вылетал крохотный земной шарик и, описав дугу, устраивался в качестве перекладинки во второй букве аббревиатуры «СН» («Служба новостей»). Отметим, кстати, что заставка информационной программы РТР противоречиво совмещала в себе чрезвычайно разнородные мотивы. С одной стороны, «СН» воспринималась как реминисценция заокеанской «Си-Эн-Эн», которая известна своей суперсовременной постановкой информационного дела; с другой — аббревиатуру сменяла почтовая тройка, напоминавшая о гоголевском «и кто тебя выдумал?». По существу, заставка «Вестей» парадоксально совмещала в себе стремление идти в ногу с эпохой и фундаменталистские поползновения.

Звездное небо в той и другой заставке, несомненно, символизировало собой эфир. Прежде, в эпоху перестройки, законное его место вне земных пределов оккупировала пентаграмма; теперь она будто распалась, растерлась в пыль, и звездное небо заставок — в полном соответствии с архаичной мифологемой — предстало как энергийная среда. О бушующих здесь энергиях косвенно намекало движение букв в останкинских «Новостях» — движение и могло совершаться лишь под воздействием этих энергий. Однако самым существенным в заставках являлась не энергийная среда как таковая. Видеть земной шар крохотным — имеющим размер пинг-понгового мячика — можно лишь из космоса. Зритель уже не бомбардировался сообщениями, как в доперестроечной программе «Время», не сливался со всевидящим Оком Режима — его тело покидало пространство, захваченное когда-то символами теперь уже «ансьен режима», и проливалось во вселенную, как говорил Бердяев, чтобы свободно насладиться вольной игрой раскрепощенных энергий.

Согласно «постклассическим» взглядам, поток «жизненных возбуждений», падающий на «пороговое» тело, производит в нем «усиление внутреннего энергетического потенциала организма».

В результате такого усиления «пороговое» тело превращается в «тело-аффект», то есть «становится трансгрессивным телом... превозмогающим собственную природу... и поэтому выскальзывает за «человеческие», антропоморфные границы». Постперестроечные заставки с мотивом звездного неба словно и предполагали выскальзывание зрителя туда, где вольно кружат энергии, уже не регулируемые сакральными объектами вроде Спасской башни, олицетворявшей мировую ось. По среде, в которую попадает освободившийся от власти таких объектов зритель, его «трансгрессивное, преодолевшее человеческие границы» тело следовало бы назвать «эфирным».

Вскоре звездное небо исчезает из заставок — начинается новый этап. И опять же в заставках останкинских «Новостей» и в «Вестях» РТР оно предстает одинаково — как обширный, увиденный с огромной космической высоты сегмент нашей планеты. Вместе с тем сегмент включен в знаменательно различающиеся по смыслу тексты заставок. В останкинской передаче нечто невидимое — то ли камера, то ли эфирное тело зрителя — скользило вверх, вдоль схематически изображенной телебашни, подымалось еще выше и оттуда, по существу, из глубины звездного неба обозревало земную юдоль. В общем, смысл данной заставки лапидарен и прост: она изображала сам момент «трансгрессии», сам процесс превращения зрителя в эфирное тело.

Из заставки «Вестей», выходящей в эфир по сей день, процесс превращения зрителя в эфирное тело совершенно исключен — здесь характеризуется видимый с огромной высоты сегмент земного шара. В кадре, завершающем заставку, по этому сегменту мчатся кони. Символика лошади богата и разнообразна — отметим из этого разнообразия лишь два мотива, возможно, повлиявших на появление бегущих животных в заставке. Один из них содержится в «Упанишадах» — там земной мир отождествлен с конем. Другой мотив обнаруживается у Хармса — в одном из его текстов конь знаменует собой время: «И все на свете мной забыто — / и время конь, / и каждое мгновение копыто». Хотя все разделяет «Упанишады» с Хармсом, но в своей трактовке коня они созвучны и близки. Мир непостоянен и динамичен, значит — несется, как конь; столь же динамичен и ход времени, а потому каждое мгновение, из которых состоит этот бег, словно удар копытом. Конь в том и другом случае оказывается воплощением и концентрированным выражением энергий, движущих миром и временем. Новая заставка «Вестей» как бы перенесла их из внешнего эфира на землю, но свято место пустым не осталось: за бурным и неукротимым движением земных энергий следит вознесенный в запредельные пространства обладатель эфирного тела — зритель.

Очередной этап эволюции предвещает, как думается, заставка возрожденного в конце 1994 года «Времени». Здесь опять появился циферблат — не весь целиком, но большой его фрагмент. Циферблат не принадлежит тем — «самым правильным на всей земле» — часам; он — как бы ничей, абстрактный. Вероятно, по замыслу дизайнеров, включивших циферблат в заставку воскресшего «Времени», он должен знаменовать ход земного бытия — регулярного и размеренного, как часы.

И получается отсюда, что эволюция коллективных настроений (скорее — желаемых и внушаемых, чем действительных), описав спираль, вернулась к исходной точке, однако на новом витке. Отрезками спирали являлись: исчезновение мировой оси, лицезрея которую нарциссически любовался собой Режим; открытие среды, где с прихотливой свободой движется поток энергий, наконец, локализация этого потока в земном бытии. Заставка возрожденного «Времени» знаменует новый этап тем, что, отнимая у энергий прихотливость движения, мыслит их упорядоченными и размеренными.

Но главное достижение телевидения на пройденном пути состоит, пожалуй, в том, что своего зрителя оно перестало воспринимать как мишень для бомбардировки сообщениями и увидело в нем эфирное тело, то есть высшее и свободное существо.

Владимиру Познеру было за пятьдесят, когда его узнала вся страна. Он появился на экране как человек, которому было что сказать и который впервые, наконец, получил возможность сказать это вслух. Тогда, в середине 80-х, их было много, таких людей: блестящее поколение шестидесятников заворожило нас своими откровениями. Десять лет спустя о них уже не вспоминают. Познеру же внимают столь напряженно заинтересованно, как и прежде. Мы менялись, и он менялся. Векторы изменений счастливо совпали.

Этого было бы достаточно, чтобы объяснить его популярность. Он был как бы нашим зеркалом. В зеркале мы видели свои иллюзии — изжитые и изживаемые, и вновь нарождающиеся, и вновь изживаемые.

Телемосты Познера, открывшие эпоху гласности в эфире, потрясли воображение (впрочем, удивить нас тогда было несложно).

ГАЛИНА ЧЕРМЕНСКАЯ

Бином Познера

Ощущение абсолютной небывалости происходящего было бы вполовину менее сильно, если бы не фигура ведущего — также абсолютно непредставимая доселе на телеэкране. Первое впечатление было, что на превосходном русском языке с нами говорит иностранец, как бы полпред, «засланный» оттуда, с той стороны телемоста. Сразу же появившаяся в печати информация об американском происхождении Познера еще более усилила это впечатление: «наш американец». Не советский — уж точно. Во всем — от манеры носить костюм, от небрежно-элегантной пластики, от нездешней респектабельности (его легче было представить за рулем «Мерседеса», чем в стареньких «Жигулях») — и до «не нашей» естественности, спокойной уверенности, раскованности без оглядки на бдительное начальство. И главное: в нем не было ничего от нашего поведения с иностранца-

ми — ни настороженной подозрительности, ни лебезящей угодливости, восторженного придыхания.

Между тем Познер в своих многочисленных интервью — а заинтригованные журналисты сразу взяли его в оборот — настойчиво разрушал образ «иностранца». Охотно рассказывал о том, как был верным бойцом идеологического фронта в АПН и на радио, в иновещании, как преданно служил системе, закрывая до поры глаза на ее пороки, как примерно к середине 70-х прозрел, как пострадал (не слишком сильно — он всегда подчеркивал, что героем не был) за чересчур вольные высказывания об афганской войне.

Его поклонникам, если они читали эти интервью, такие признание могли льстить: великолепный, блистательный Познер в чем-то сущностном был тождествен им: тоже приспосабливался, тоже знал страх и им руководствовался. Впрочем, и не зная фактов, зритель это чувствовал нутром: он не мог бы полюбить Другого, не ощутив своего с ним глубинного родства.

С этого узнавания начался роман близких душ.

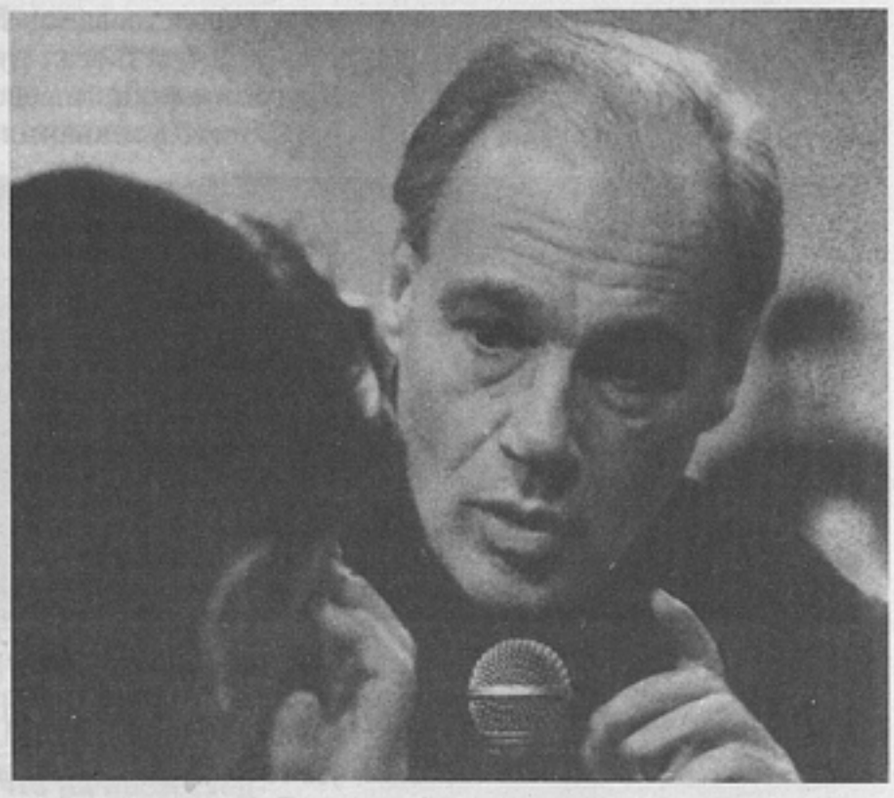
Как и зритель, Познер переболел «перестройкой», и переболел сильно. Он связывал с ней, как признавался, сумасшедшие надежды, Горбачевым увлекся настолько, что готов был «сделать все что угодно в его поддержку».

Отрезвление настало довольно быстро и совпало с общим разочарованием во власти. Познер счастливо избежал и соблазна податься в политику (а зазывали его активно) — ловушка, в которую попались многие авторитетные люди его поколения. Как и многие, он на собственном опыте заново открыл для себя ту старую истину, что власть есть неизбежное зло, что она порочна по своей природе. В качестве примера он сегодня приводит российского президента, которого интервьюировал в 91-м году: «Тогда это был другой человек, просто другой. И я его не виню. Я понимаю, что когда ты попадаешь во власть и начинаешь управлять процессами, происходит определенная деформация ума. Но именно поэтому я больше никогда не стану поклоняться какому-либо лидеру».

Теперь Познер — «ничей», он не играет ни за какую политическую команду (разве что за нигде не зарегистрированную и никак не оформленную партию здравого смысла). Он «ничей», как «ничьи» и миллионы людей, которым тяжело похмелье от былых политических очарований. Если популярность можно объяснить таким сходством, то авторитет приобретается отнюдь не этим. А авторитет Познера бесспорен, и он куда больше, чем профессиональный, а уж для телевидения-то и просто уникальный.

Рука отказывается выводить фразу, что Познер — человек с убеждениями. У нас идиосинкразия к подобной терминологии. Но что поделать, коли в обществе понятие «убеждения» девальвировалось окончательно, а для Познера оно невероятно важно. Как важны для его понимания еще многие чрезвычайно простые и тоже наскучившие нам понятия. Потому что он — при всей гибкости, динамичности ума, при всей отзывчивости на новое — человек традиций. Его переменчивость замечательным образом не входит в противоречие с постоянством. Вот из чего исходит впечатление устойчивости, надежности, стабильности.

А потому, если вернуться к теме убеждений, совершенно не важно, симпатичны ли они данному конкретному зрителю, согласен ли он с ними. Важно, что они есть.



Те же взгляды исповедовал его отец. И сам Владимир Познер с юности и по сей день убежден, что капиталистическое устройство общества (или, если угодно, рыночный строй) глубоко несправедливо, и никто еще не доказал ему, что идея социализма в принципе неверна и утопична. Ленинский эксперимент в нашей отдельно взятой стране, продолженный в Китае, во Вьетнаме, на Кубе и т.д., для него лишь подтверждение правоты Маркса, утверждавшего, что капитализму надо еще дорасти до социализма. Он любит Америку — но о ее «язвах» говорит в своих передачах едва ли не так же часто, как о наших, отечественных бедах. Познера совершенно не заботит, что подобные взгляды в России теперь непопулярны, что его могут счесть одиозным. Попутно заметим, что точно так же он не считает нужным скрывать свои воззрения и в Америке, где, как оказалось, телевизионные боссы еще менее терпимы к инакомыслию, чем наши нынешние. В результате в мае прошлого года тандем Познер — Донахью потерял контракт на одном из американских каналов. Отказ «от места» был объяснен без обиняков: ваша программа чересчур либеральна, и единственным условием продления контракта может быть согласие на жесткий контроль ее содержания. К счастью, эта работа и для того, и для другого не была единственной. Таким образом, у Познера на одну, по крайней мере, иллюзию меньше, чем у нас: он знает цену западным соблазнам, мы — нет, и потому подчас ему не верим.

Впрочем, тут куда любопытней другое — психологическая подоплека этих взглядов.

Познер — при всей своей подкупающей искренности — человек довольно закрытый. Сокровенным он не делится, в проявлении чувств сдержан, как и полагается настоящему джентльмену. Тем неожиданней звучит его признание, что он страдает от несовершенства мира, что не понимает, как можно жить спокойно, когда где-нибудь в Руанде тысячами убивают людей, а в Индии дети пухнут с голоду, и проч. и проч.

Подобные слова звучали бы естественно в устах правоверного советского интернационалиста годов так 30—40-х. Сегодня в России так не рассуждают. Но к примитивному казенному интернационализму его слова, конечно, не имеют никакого отношения. Он не позади, он на полшага впереди нас, но опять-таки в русле старой русской традиции обостренной совестливости, в силу которой интеллигенция и сочувствовала левым силам. И мысли его о социализме — как бы откуда-то оттуда, из будущего. Мы, может быть, его и услышим, но не теперь.

А теперь он нас терпеливо учит. Его дар в основе своей — учительский. Ведь что такое его давние телемосты, его нынешние программы «Мы» и «Если», как не школа, или, если угодно, телевизионный практикум?

Учительствовать, может быть, желали бы многие. Да кто же будет их слушать, мало разве на нашей памяти непрошеных учителей, утверждавших, что знают, куда идти, и звавших за собой?

У Познера этих претензий нет. Зато он знает другое: то, без чего никуда не придешь, уткнешься снова в тупик. Это азбучные истины, основа основ всякого нормального общества. Попытки привить их у нас, однако, отвергаются «почвой» с поразительным упорством. А Познер с поразительным же упорством выполняет работу садовника, «почву» культивирующего.

В этом смысле ему не столь важно, чтобы «на выходе» его программ рождались в результате дискуссии новые, свежие идеи. Телевидение, как он считает, не должно вырабатывать конструктивные идеи. И не его дело впрямую воздействовать на политические, экономические, юридические и прочие решения (хотя такой побочный результат тоже не исключен). «Телевидение, — цитирую Познера, — это информация, развлечение и еще то, что забыто, и не только у нас, — поднятие общего уровня зрителей, то есть просвещение. А как просвещать человека? Да именно заставляя его думать. Все остальное ерунда».

В телепрактикуме Познера невооруженным взглядом видишь, как это трудно — думать сейчас, принародно, по ходу разговора. Люди в студии куда охотнее перекидывают друг другу, как мячики, домашние заготовки, предпочитая оппонентов не слышать. Познер добивается, чтобы слышали и говорили. Чтобы противоположное суждение не парализовало, а

Фото А.Маршани

подстегивало мысль. Это возможно при одном условии — если противники будут на равных, если всякое мнение, каким бы оно ни было, будет уважаться.

Бывший шеф КГБ Крючков после передачи позвонил Познеру, пораженный тем, что ему дали высказаться, — благодарил. Но Познер и приглашает людей с этой именно целью — дать им говорить. Площадка, где сидят гости его программы, — не лобное место. Здесь не накинутся, как в «Пресс-клубе», стаей на одного, не унизят, не оскорбят. Здесь Жириновский и Немцов — будь они участниками — не стали бы швырять стаканами друг в друга. Корректность — правило игры, нарушать которое не позволено никому. Если это случается, то пресека-

ется ведущим немедленно и порой даже жестко, и в эти минуты понимаешь, как твердо он держит в руках аудиторию. Движение мысли поощряется — порывы страстей гасятся.

И при том, что атмосфера в студии чаще всего потенциально взрывоопасная. Сойдись эти люди не то что на митинге, а где-нибудь в очереди, — и взрыва, а то и рукопашной не миновать. Здесь же они по меньшей мере держат себя в руках, создавая тем самым показательный для зрителя прецедент мирного сосуществования «волков» с «овцами» и прочими представителями человеческого «зоопарка».

Причем ладно бы Познер тут выступал как укротитель с хлыстом. Грубую силу у нас уважают или, по крайней мере, ей подчиняются. Корректность и вежливость из-под палки — это было бы очень по-русски. Познер же демонстрирует иной вариант. Он сам воплощенная корректность и вежливость — и аудитория чуть ли не рефлекторно отвечает ему тем же. Ясно, что дело тут не в отменных манерах, что причина не внешняя. Секрет прост, и Познер его не таит. Более того, год назад он начал свою программу «Если» именно для того, чтобы довести этот секрет до сознания зрителей.

По видимости задача передачи сугубо прикладная — показать, что в цивилизованном обществе есть механизмы, которые позволяют человеку отстаивать свои права. Но авторская сверхзадача куда глубже: «Дать понять, что эти механизмы не работают, если у человека нет внутренней убежденности: со мной нельзя обращаться неуважительно. Она должна существовать на уровне рефлекса. Ибо если я все время хожу согбенный и жду, что мне дадут по шее, то именно это со мной и произойдет. Где есть рабская ущемленность, чувство неполноценности — там есть и зависть, озлобленность, грубость, хамство. Это же вещи сопряженные. Можно иметь лучшие законы, самую совершенную конституцию — но все будет бесполезно».

Хорошо так рассуждать Познеру, скажем мы, с его заморским воспитанием. Для американца понятие собственного достоинства свято. А в России оно никогда не входило в число национальных добродетелей. У нас одно из двух: либо ты «тварь дрожащая» — либо уж сразу старушку топором. Сам Познер с этим не согласится. Если ему присуще самоуважение, то благодаря отцу, человеку в высшей степени независимому. И Америка тут для него не идеал, там, он считает, чувство собственного достоинства сугубо эгоистично: «Со мной неуважительно обращаться нельзя — с тобой можно». А идеал — как раз российский: Пушкин.

И среди зрителей, думаю, ему милей всего, хоть он и сохраняет внешнюю бесстрастность, такие, как безымянная девушка в одной из передач, которая, послушав хоровой плач по гибнущей культуре, встала и с наивным прямодушием сказала примерно так: «Да что же мы все плачем и плачем? Я думаю, все в наших руках». Все в наших руках — эту мысль Познер сам настойчиво варьирует в своих резюме, завершающих программы. Взятые наугад из разных передач, эти заключительные фразы выстраиваются в логическую цепочку.

«Какие бы ни были трудности, что бы ни происходило, я считаю, что моя страна независима, пока я независим. Потому что я есть страна, каждый из нас есть страна».

«Закон что дышло» — это ведь русская пословица. Она говорит о нашем отношении к закону... Мы все время считаем, что кто-то другой должен за нас что-то сделать. Мы всегда говорим: вот ты почему это не сделал, — и никогда не спрашиваем, почему я не сделал. Я думаю, что это, может быть, самое главное — отношение к обществу, в котором живешь. Если считать: «А, ничего никогда не будет», — то это гарантия, что ничего не будет».

«Вот очень важный момент. У нас грядут выборы. И у меня обращение к вам, сидящим здесь, и в гораздо большей степени к вам, смотрящим эту передачу [...] не относитесь к выборам, как к формальности, не сидите дома, помните, как вы голосуете, так и будете жить».

Эти маленькие проповеди очень для него характерны. Работа просветителя — черная, неблагодарная (скорого результата ожидать не приходится) — требует от него терпения и настойчивости. Но главное, Познер, как, пожалуй, никто, владеет искусством адаптации, вычленяя из самой сложной материи ту квинтэссенцию, которая дойдет до каждого, упрощая — но без вульгаризации. Искусство, кстати, столь же необходимое, сколь и недоступное, увы, большинству наших политиков из числа интеллектуалов. Так что Познер, можно сказать, еще и за них работу выполняет. Он умеет быть адекватным любому собеседнику, с каждым говорить на его языке, мгновенно переключаясь с «высшей математики» на «дважды два» и обратно, и так по многу раз в течение передачи.

Сказать, что дело тут только в профессионализме, — мало. Тем самым мы как бы заподозрим, что он лишь холодно «правит ремесло». Для Познера ремесленничество неприемлемо: «Мне страшно интересны люди. Я на самом деле их слушаю, а не просто делаю вид. И когда они видят или чувствуют, что мне интересно, они совсем по-другому разговаривают. Если бы им казалось, что я просто отрабатываю номер, они так себя не вели бы. Что значит для меня владеть аудиторией? Это возможно в единственном случае: если я хочу говорить с людьми, а они — со мной».

Это правило абсолютно и работает где угодно — у нас ли, за океаном ли. В Америке, где Познер, как известно, живет последние годы, ему предложили вести еженедельную передачу, которую принимают в основном в глубинке, где люди, как он говорит, совсем другие, чем на Восточном или Западном побережье; в частности, принято считать, что им неинтересны международные новости (а именно их предстояло обсуждать со зрителями в течение двух часов прямого эфира). Познер начал первую передачу с того, что в этом усомнился: «Я думаю, что на самом деле международные новости вам интересны. Но только обычно вам о них рассказывают несколько свысока, потому что вы в них не разбираетесь. Так вот, я хочу вам сказать: я не умею доить коров, не умею чинить тракторы, не знаю, когда и как сеять. Вы это умеете и знаете. Зато я знаю, например, что происходит в Югославии. Я вам буду про это рассказывать, а вы, пожалуйста, не чувствуйте себя ущемленными — ведь и вы тоже можете меня кое-чему поучить». Уже через десять минут начались телефонные звонки в студию. Люди были поражены: с ними до сих пор никто так не разговаривал. «Процесс пошел», да так интенсивно, что когда позже Познер уехал на лето, зрители буквально атаковали станцию: «Когда же вернется Владимир?»

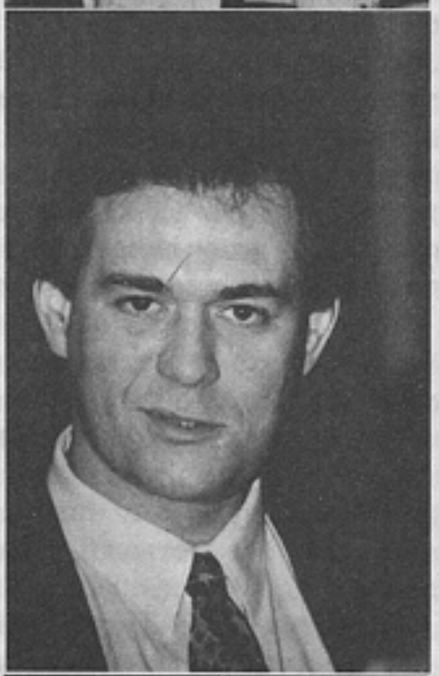
Так что уникален он не только в родимых пределах. И там, и здесь «простой» человек разуверился в том, что кому-то, кроме ближних, может быть интересен. И тому, кто доказывает ему обратное, доверие возвращает сторицей.

Нет, конечно, нельзя сбрасывать со счетов профессионализм — Познер тут демонстрирует высший пилотаж, и трудно кого-то из российских телеведущих поставить с ним рядом. У кого еще есть это идеальное чувство меры, эта точность мгновенной реакции, это умение вовремя уйти в тень и вовремя же перехватить инициативу, это веское слово, одно перевешивающее целые тирады, это красноречивое молчание... перечислять можно долго. Но это уже технология, разбирать которую лишне, потому что у настоящего мастера она незаметна, безусильна, как дыхание.

Старый анекдот: «Тут плохо и там плохо — в дороге хорошо» — не про Познера. Ему хорошо и «там», и «здесь», среди тех, кого он любит, с сознанием, что и «там» и «здесь» он, говоря его же словами, «не бесполезен».

Это просто естественная, наиболее органичная для него форма существования. То, чему нельзя обучить: для этого пришлось бы повторить его жизнь, чтобы в конечном итоге прийти через все заблуждения, разочарования, потери к диковинному, экзотическому в нашем отечестве чувству внутренней свободы.

С.ФОМИН



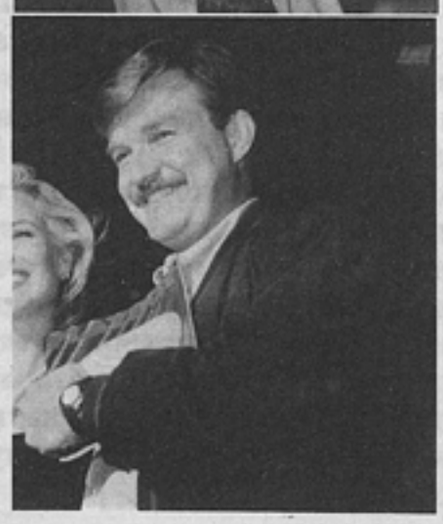


Фото Б.Кремера

ТРОЕ

Государственная политика касается всех. У нас еще нет и, может быть, никогда и не будет достаточного количества людей, судьба которых защищена их собственностью, а собственность — законом. У нас нет этого социального буфера, который отделил бы большинство народонаселения от тех немногочисленных честолюбцев, которые управляют или хотят управлять людьми от их же имени.

Связь власти и народа крепка сейчас, как никогда. Хотя она и передает иногда в обе стороны взаимонеприятные сообщения, но тем не менее функционирует практически безотказно.

Главным средством этой связи является телевидение. Политик, которого не показывают по телевидению, как бы не существует в общественном обиходе. Политические программы рождаются сами собой, и они уже порядком надоели, но отказаться производить и смотреть их так же трудно, как бросить курить.

Люди телевидения отличаются от других только тем, что смотрят с обратной стороны экрана. Давно известно, что они есть отражение нашего представления о самих себе, и симпатии или антипатии к ним — лишь воплощение наших представлений о своем собственном существовании. Стало быть, телевизионные звезды есть форма продолжения существования «иными средствами» тех психологических типов, которые в обиходе составляют наиболее приметную часть вышеупомянутого населения.

Трое из них: Николай Сванидзе, Сергей Доренко и Евгений Киселев отобраны из общей массы ведущих политических программ по причине их абсолютного лидерства в рейтинге популярности, понятия, произведенного, кстати, от слова «популус» — народ.

Их регулярные «хождения во власть» есть наше в этой власти представительство. Их достоинство — это наши преимущества, их недостатки — наши потери. Преумножить первые и избавиться от вторых — значит изменить либо нас, что практически невозможно, либо наше телевидение, что тоже представляется затруднительным, потому что оно, во-первых и в главных, — именно наше.

Все три программы трех упомянутых кумиров внешне устроены довольно похоже: вступительное слово, заявление темы или блока тем, интервью со значительным лицом или специалистом по указанной проблеме, репортаж, иногда иллюстрирующий, а иногда и нет, выдвинутый тезис, заключительное слово, которое цитируется в течение последующей недели газетными телеобозревателями.

Впрочем, одно неоспоримое различие буквально налицо: у Сванидзе лицо украшено подстриженной демократической бородкой, у Киселева — штаб-офицерскими усами, а у Доренко выбрито начисто.

«ПОДРОБНОСТИ»: ГРУСТЬ ОБ ИДЕАЛЬНОМ ГОСУДАРСТВЕ

Само название передачи Николая Сванидзе не претендует на резкую критику общего течения политической жизни, какие бы при этом инвективы и ни звучали по ее поводу из уст ведущего. И система отбора тем диктуется желанием открыть за обтекаемыми формулировками, посредством которых власть осуществляет свои волеизъявления, парадоксальность того компромисса, что всегда лежит в основе всякого политического решения. Сванидзе всегда исследует зримые и незримые противоречия современной политической действительности, ему важны подробности и примечания, в которых, как известно любому специалисту, и заключается главный кайф прочтения любого текста.

Осуществляя эти процедуры, Сванидзе как бы предполагает, что в этом мире может существовать некая идеальная власть, наилучшим образом управляющая теми, кто ей подчиняется. А поскольку власть реальная редко или почти никогда не соответствует идеалу общего блага, в подтексте «Подробностей» всегда присутствует немой или произнесенный укор. В больших грустных глазах Сванидзе светится неизбывная тоска о несовершенстве этого мира, об идеальном государстве — тоска, подробности которой накопились в европейской культуре за две с половиной тысячи лет, считая со времени создания известного сочинения Платона, а отечественной за двести — начиная с Радищева и заканчивая шестидесятниками текущего века. Последние не требовали от власти чего-то невозможного. Они всего лишь просили участия в открытой общественной дискуссии, желали формировать общественное мнение, к которому власть, если ей того хотелось, могла бы прислушиваться.

Заключительное слово Сванидзе всегда может быть снабжено хрестоматийным эпиграфом: «Когда же придет настоящий день?», неизвестным, впрочем, как говорят, нынешним десятиклассникам. Так что работы у ведущего «Подробностей» хватит еще надолго.

«ВЕРСИИ»: ПРЕДЛОЖЕНО ВЫЖИТЬ

В дискуссиях о так называемом «совке», типе человека, являющегося продуктом, сформированным годами существования советской власти, мнения расходятся. Некоторые полагают, что его как бы и нет совсем. Отчасти это и верно, поскольку в планах тоталитарного хозяйства он не значился, хотя и существовал при этом сам по себе, вопреки им и помимо них. «Советский человек», о котором раньше было известно все, строил новую жизнь, «совок», его ипостась, пытался в ней выжить. Причем, как правило, обе эти социально-психологические сущности вполне совмещались в пределах одной физиологической. «Советский человек» по определению верил в светлое будущее, боялся осуждения товарищей и просил лишь одного — работы потрудней. «Совок» ни во что не верил, ни на что не надеялся и ничего не просил. Ему было некогда, ему нужно было жить.

«Советский человек» дисциплинированно прекратил свое существование с упразднением советской власти. «Совок» тихо выжил в этом историческом катаклизме и, перестав быть собственно «совком», оказался просто человеком, закаленным упорным противостоянием беспощадной исторической формации.

Он вынес из своего опыта прежде всего ощущение того, что власть есть нечто от него отдельное и всегда, как бы она ни называлась, враждебное ему образование. Милостей от нее ждать невозможно, но если быть всегда начеку, то мог выпасть случай прихватить то, что она, зазевавшись, выпускала из рук. Таким образом, он и существует на свой собственный страх и риск, иногда, впрочем, достигая поразительных результатов и утверждая на практике принцип «разрешено то, что не запрещено, а что именно при этом запрещено — никому пока не известно».

В самом названии «Версии» есть что-то детективное. Где-то рядом бродят и «доказательства», и «состав преступления», и «статья», и «гражданин начальник». Версию, чтобы она стала обвинением, нужно доказать, но если это делать не обязательно, она неплохо существует и без доказательств.

Власть с такой точки зрения не есть нечто несомненное и стабильное, она всегда лишь одна из возможных версий — сегодня одна, завтра другая. Это лотерея, азартная игра, предполагающая каждый раз тот или иной расклад. Повлиять на него нельзя, предугадать — возможно, но ни в коем случае нельзя упускать ни малейшей возможности выиграть.

Как-то Доренко пригласил в свою программу представителей социологической службы, объявивших рейтинги популярности ведущих политиков. Гости обосновывали свои предположения, но ведущего это, кажется, не слишком интересовало. Ему был важен только список тех, кто мог оказаться впереди. Названия партий, их программы и идеология, социальные процессы, на которые им было бы положено опираться, — все эти детали, эти подробности не имели никакого значения: перед ним была долгожданная версия на завтра.

Оставалось только посадить девушку у телефона, открыть тотализатор и принимать ставки в этом политическом дерби. Для справки: «дерби» — это не просто скачки, это состязание коней-четырехлеток, и если считать с августа 1991 года, то в 1995-м как раз...

Ведь объявляют же ежедневно курс доллара, и он интересен всем, но только немногочисленных специалистов интересует, почему именно сегодня он именно таков, хотя они знают это и без помощи телекомментаторов.

А версия помогает выжить. Если повезет, то и выиграть.

Завершая каждый свой выпуск зловещим пророчеством, следующим из всего, о чем бы он ни рассказывал, Доренко, открыто иронизируя, желает телезрителям: «Всего вам доброго!» Дескать вы, наивные, еще верите в добро, а я-то знаю, что ничего хорошего ждать не приходится.

«ИТОГИ» — ЭТЮДЫ О ВЛАСТИ

Если верно, что человек может родиться в сорочке, то Евгений Киселев, судя по всему, появился на свет не только в ней, но сразу и в костюме с галстуком, причем непосредственно в студии воскресной информационно-аналитической программы «Итоги».

Киселев еженедельно демонстрирует нам пример решения политических задач, условия которых были заданы прошедшей неделей. Весь набор политических событий приводится им при этом к простому знаменателю, трезво и реалистически ясно сводимому к простой формуле: все, что движет людьми, причастными к власти, обусловливается принципом возможно большего ее накопления в одних руках.

У политиков и воскресенье — рабочий день, потому что политика — это не профессия, это образ жизни. Для большинства людей этот день — долгожданное освобождение от процесса добывания средств к существованию, для политика — только тайм-аут. Если, конечно, у него не запланировано выступление на митинге, совещание с товарищами по партии или участие в программе «Итоги», куда лица, интересующиеся заработать общественный капитал, рвутся так же ревниво, как в начале нашего века члены Государственного совета Российской империи стремились быть изображенными на известной еще до ее завершения картине Репина непременно анфас и крупным планом.

Если два упомянутых выше деятеля отечественного телевидения сознательно или бессознательно формируют свое отношение к существующей власти, то программа «Итоги» освобождена от этой утомительной обязанности, поскольку она и есть сама власть. Четвертая, конечно, но, как говорится, властью больше, властью меньше — какая разница. Власть она и есть власть, ее сразу видно.

Иногда кажется, что думских сидельцев и иных казенных людей подспудно тревожит мысль о бесполезности их будничных шестидневных потуг. Зачем что-то решать, сталкивать мнения и лбы, искать консенсусы и украденные кредиты — все равно то, как обстоят дела на самом деле, им будет объявлено в «Итогах». Нет политической реальности, кроме телевизионной, и «Итоги» — протокол ее. Не зря же Евгений Киселев регулярно попадает в рейтинги самых известных политиков страны, хотя не входит ни в какую партию и не занимает выборной должности. Да и зачем ему вся эта суета: партий и должностей много, а программа «Итоги» — одна.

«Политик вульгарис» зажат множеством правил и обязательств, политик, действующий в пределах четвертой власти, обременен только одним — уметь быть убедительным. Киселев совершает это виртуозно, заполняя свою программу таким количеством фактов, причем вполне неоспоримых, которое с трудом вмещается в сознание зрителя, и он, раздавленный компетентностью ведущего, жаждет только одного: разгадки предложенной ему политической головоломки, что и предлагается ему неукоснительно в том

итоговом варианте, возразить которому практически невозможно.

Такая опора на факты делает программу «Итоги» наиболее реалистической из всех ей подобных, а ввиду того, что реальность дана в ней не как таковая, а лишь в качестве материала для анализа, то, пожалуй, и критически-реалистической.

Критический реализм как художественное течение стал развиваться в европейской культуре параллельно с развитием и укреплением классического капитализма в европейской же экономике. Творивший тогда классик этого течения Оноре де Бальзак создал свою «Человеческую комедию» в виде потенциально бесконечного произведения, где персонажи то выходят на первый план, то теряются на общем. Делать им это достаточно легко, потому что всеми героями двигали, в общем, одни и те же мотивы, проявляющиеся в тех или иных вариациях сообразно обстоятельствам.

Точно так же, используя свое известное физиогномическое сходство с упомянутым гением французской классической литературы, Евгений Киселев перекладывает «пасьянс» из современных политических фигур, число которых, в общем, тоже достаточно ограничено, и лишь еженедельные обстоятельства заставляют их играть то главную, то второстепенную роль в сюжете программы. И каждый раз они проявляют только одно свое качество: стремление быть у власти, участвовать в ней, осуществлять ее.

«Как сообщил мне один высокопоставленный московский чиновник», — ненавязчиво намекает Киселев в беседе с очередным своим гостем, подчеркивая, что он в некоторой иерархии несколько выше своего информатора.

К недостаткам имиджа автора и ведущего «Итогов» относят злоупотребление междометием «э-э-э...», которое со времен гоголевского «Ревизора» символизирует начало судьбоносного поворота сюжета, пусть даже на уровне предположений Петров Ивановичей Бобчинского и Добчинского, усмотревших в голодном Хлестакове важного человека.

Но «э-э-э...» Евгения Киселева не всегда предвещает начало сообщения о значительной общественной коллизии. В конфиденциальном разговоре он однажды сознался, что у него, как правило, в этот момент просто возникают проблемы с «телесуфлером» — непременным и тайным для зрителя атрибутом студии, из которой ведется прямой эфир.

Впрочем, если посмотреть на это, так сказать, в исторической перспективе, то окажется, что некоторая вербальная ненормативность была свойственна многим выдающимся политическим фигурам новейшей отечественной истории: Ленин картавил, Сталин говорил с акцентом, Хрущев привизгивал, Брежнев был в этом отношении просто неподражаем, Горбачев путал ударения, Ельцин предложил новый способ произнесения слова «что», а Гайдар некоторое время причмокивал.

АЛЕКСАНДР АДАБАШЬЯН:

«ТЕЛЕСЕРИАЛ — ЭТО ЗРЕЛИЩЕ ОБЛЕГЧЕННОГО ТИПА»

Беседу ведет С.Филиппов

Своеобразие ситуации заключается в том, что вы, читатель, возможно уже видели сериал А.Адабашьяна и Л.Квинихидзе «Дом», тогда как во время нашей работы над этим материалом его еще не было. Поэтому ко всем интригам составляющих его сорока фильмов прибавляется еще одна: неизвестно, является ли это интервью с автором сценария комментарием к успеху сериала или же в этом тексте следует искать ответ на вопрос о причине его провала.

— КАК ВЫ ОТНОСИТЕСЬ К ТЕЛЕВИДЕНИЮ И ТЕЛЕСЕРИАЛАМ?

— Телевидение сегодня занимает колоссальное место в жизневосприятии. Оно, значительно облегчая жизнь — так же, как пылесос и холодильник, — значительно облегчает еще и умственную деятельность, благодаря чему требования к телепродукции коренным образом отличаются от требований к кинематографу, с которым мы когда-то были знакомы. Что, в свою очередь, влияет и на кинематограф тоже.

Телесериал — это зрелище облегченного типа. Причем ничего дурного я в этом не вижу. Если раньше кинематограф исполнял функции множественные — он был и исповедником, и проповедником, духовным наставником, — то сейчас эти функции кино во многом утратило благодаря опять же телевидению и немыслимому расцвету всяческих средств массовой информации.

В чем причина успеха телесериала? Как я понимаю, это такая замена наркотика, дешевая и безвредная. Когда после нудного рабочего дня идешь домой по грязным улицам, чудом не получив трубой по голове, полаявшись с кем-то неприятным, входишь в свой заплеванный подъезд, поднимаешься, наконец, в свою квартиру и включаешь телевизор, ты вдруг оказываешься в совершенно ином измерении. Проблемы какой-то мексиканской семьи. Это от нашего зрителя так же далеко, как космос, но это именно то измерение, в котором в этот час ему хочется находиться. В космосе. Другая жизнь, ласкающие слух имена —все это создает романтический мир, в который он уносится, как в мир грез и сновидений.

Я не думаю, что какой-либо сериал может чему-то научить или, наоборот, чему-то помешать, чему-то воспрепятствовать, но так или иначе для любого зрителя это окно в некий иной мир. Он может быть очень близок к твоему, может быть совершенно ему противоположен. Это может быть наркотик мягкий, щадящий, может быть и очень грубый. Поэтому, цинично рассуждая — в пределах избранной терминологии, — мы не считаем, что наш наркотик из разряда тяжелых. Считаем все-таки, что это должно быть зрелище, требующее для восприятия хотя бы минимальных интеллектуальных усилий. Не знаю, что из этого получилось и получилось ли, — ни метра еще не видел снятого, а кино отличается от сценария так же, как пирог отличается от муки, из которой его испекли.

Мы перед собой ставили задачу делать кинороман и строить его, как произведение литературы. Мы хотели бы, чтобы наши герои, взаимодействуя между собой, каким-то образом видоизменялись, эволюционировали, чтобы в фильме не было ни одного стопроцентного злодея и ни одного ангела, чтобы у каждого была своя правда и своя неправда, чтобы это была не борьба идей, а борьба людей, являющихся носителями этих идей. В то время как в самом популярном классическом сериале — все просто и ясно. Там есть злодей, есть праведник, есть комический персонаж... Не вижу в этом ничего дурного, просто это другое.

— НАСКОЛЬКО РАБОТА НАД СЦЕНАРИЕМ СЕРИАЛА ОТЛИЧАЛАСЬ ДЛЯ ВАС ОТ РАБОТЫ НАД СЦЕНАРИЕМ ОБЫЧНОГО ФИЛЬМА?

— Отличалась прежде всего тем, что в полнометражном сценарии должна быть совершенно законченная история. Затем каждая картина в идеале должна обладать неким собственным миром — со своей мерой условности, со своей правдой, со своей стилистикой. То есть отличие фильма от реальной жизни должно заключаться в том, что экранный мир — это мир именно этого фильма. Есть персонажи, которые только в этой картине могут существовать. Если обратиться к собственному опыту — ну, никак не переместить, например, персонажей из «Механического пианино» в «Обломова». Не потому, что это разные авто-

ры, а потому, что это разная стилистика. Если картина хорошая или претендует на то, чтобы таковою быть, то ее мир довольно точно очерчен, правила игры точно заданы и соблюдаются от начала до конца. Тогда как в сериале это выдержать невозможно. Во-первых, из-за сроков производства. Во-вторых, романное построение совершенно неприемлемо для обыкновенного фильма. Фильм, который идет полтора часа, не может иметь такое количество персонажей с такими сложными связями между ними. Он ближе к повести или к новелле — если проводить литературные аналогии. В обычной полнометражной картине фабула и сюжет должны закольцовываться и быть довольно близки друг к другу, тогда как в сериале сюжетов может быть масса. Они могут перекрещиваться, они могут тянуться, некоторые линии даже не обязательно доводить до конца, до их разрешения. Сложность сериала в том, что каждая серия должна если не быть самостоятельной, то, во всяком случае, представлять самостоятельный интерес.

В нашем сериале должно быть сорок серий, но если вы меня спросите, что должно происходить в последних десяти, я вам не отвечу — сам точно не знаю. Потому что иногда логика самих персонажей и развития событий выводит нас на незапланированные сюжетные ходы. Не говоря уже о том, что возникают привходящие обстоятельства: какой-то артист отпадает, какой-то возникает, этот дальше не может сниматься, кто-то заболел... Надо предусматривать и это. Мы придумали универсальный «постмодернистский» ход для замены артистов. Знаете, как в сериалах это делают: просто нахально появляется новая физиономия и «носит имя» того же героя, и зритель это должен принимать как данность. А у нас идея была такая: например, идет довольно напряженная сцена, допустим, любовная, объяснение двух персонажей, и вдруг, извинившись, героиня встает и куда-то направляется, мы с ней панорамируем и видим, что она выходит, а там вся съемочная группа стоит, и уже другая актриса, с которой первая здоровается, говорит: «Ты извини, просто никак... через два часа самолет, уезжаю на три месяца...» В двух словах своей «сменщице» что-то объясняет про героиню. «Очень трогательная сцена, мне самой ужасно жаль, потому что не знаю, как с ним — получится или нет, вроде бы сейчас хороший такой разговор начался, а мне вот уезжать надо. Постарайся, убеди его, чтоб он этого не делал, чтобы он не ходил туда...» И другая актриса входит в кадр, и прямо с запятой продолжается диалог героя и героини. А партнер на замену никак не реагирует, просто как будто это та же актриса вернулась. В принципе, когда ты не можешь какой-то свой недостаток скрыть, его надо всегда делать достоинством. Мы пошли по тому же пути.

Режиссер Леонид Квинихидзе

— ЭТО ОЧЕНЬ ИНТЕРЕСНО, ТУТ ВОЗНИКАЕТ МАССА ВОПРОСОВ. ВО-ПЕРВЫХ...

— Но этого не будет, потому что наш продюсер испугался такого хамского хода.

— НО ВСЕ РАВНО ЭТО ИНТЕРЕСНО ОБСУДИТЬ. ХОТЯ БЫ ПОЧЕМУ ОН ИСПУГАЛСЯ? НЕ ПОТОМУ ЛИ, НАПРИМЕР, ЧТО ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТАКОГО ПОВОРОТА СОВЕРШЕННО НЕПРИЕМЛЕМО С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ НАРКОТИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ?

— Я думаю, что во всех случаях это абсолютно приемлемо, потому что зритель, как бы он глубоко ни сидел там, внутри телемира, все равно ни на секунду в глубине души не сомневается, что это артисты, которые это все изображают.

— НО ВЫ НАРУШАЕТЕ ПРАВИЛА ИГРЫ.

— Почему? Мы их обнажаем в какой-то момент, мы их просто показываем. Как происходит на хоккейной площадке замена? Свисток — вы на какой-то момент из игры выключаетесь. Игроки заменились — потом после свистка опять все пошло.

— НО ЭТО ЧАСТЬ ХОККЕЙНЫХ ПРАВИЛ, ЗАРАНЕЕ УСТАНОВЛЕННЫХ.

— Да, но эта купюра, которая должна была, по идее, вывести вас из напряжения, эта пауза вас не вышибает, потому что вы все равно знаете эти пра-

вила. Так же и здесь: на какой-то момент мы совершенно в открытую обнажаем прием. «Да, у нас произошла замена артиста. Не персонажа — артиста». И вместо того чтобы придумывать какие-то сюжетные ходы, что вот, мол, героиня уехала, а вместо нее приехала ее двоюродная сестра и что у героя опять начался роман, только уже с этой двоюродной сестрой, а с той, которая уехала в Австралию, он переписывается, а потом случайно ее машина ночью врезается в кенгуру, он получает письмо и узнает, что она погибла... Вместо того чтобы городить все это, не проще ли совершенно откровенно обнажить правила игры? И сюжет таким образом можно только подтолкнуть, и никакой опасности для восприятия тут нет. Я думаю, что зрителя это, наоборот, только расположило бы: он увидел бы, что авторы ему доверяют.

«Дом». Ниловна — Лидия Смирнова

— НЕТ ЛИ РИСКА, ЧТО ЛЮБОЙ СЕРИАЛ НА ОТЕЧЕСТВЕННОМ МАТЕРИАЛЕ ОБРЕЧЕН В ЛУЧШЕМ СЛУЧАЕ НА НЕЗНАЧИТЕЛЬНЫЙ УСПЕХ?

— Эти сомнения у нас тоже были. Поэтому мы пытались, во-первых, абсолютно избежать всякой чернухи. Во-вторых, делая узнаваемыми всех персонажей, в то же время создавать некую дистанцию между ними и зрителем. И, в-третьих, чтобы наша история носила оптимистический характер. Это не «лакировка действительности», в этих самых позорных терминах говоря, а диалектическое отношение к ней. Я, например, убежден, что не бывает плохих времен и хороших времен, что паника по поводу нынешнего поколения, чудовищной бездуховности, которая вдруг на наше невероятно духовное общество свалилась, необоснованна, чрезмерна. Это все нормальное поступательное движение. Вверх или вперед — не нам знать. Оно происходит, и воспринимать его нужно таким, какое оно есть. То, что сейчас происходит в мире вообще, я воспринимаю как эпидемию, то, что сейчас происходит, — это третья мировая война, на мой взгляд.

— И КТО С КЕМ ВОЮЕТ?

— А дело не в том, кто с кем. Это эпидемия. Смысл подкладывается под это позже. Это эпидемия, которая регулярно посещает весь мир, а диагноз уж придумаем потом, предполагая, что мы этим процессом управляем. Хотя — ничего подобного, это процесс управляет нами. Я не считаю, что искусство тут в состоянии что-нибудь сделать. Оно может только констатировать. До какой-то степени — так же, как и во время любой эпидемии, — единственный способ защиты — соблюдение личной гигиены. И, обратите внимание, чтобы микроб эпидемии насилия овладел массами, он обязательно требует собраний, шествий, митингов... Когда все сидят по домам, трудно, чтобы все вдруг побежали, а вот где-нибудь на огромной площади эта эпидемия распространяется мгновенно. И из соображений гигиены лучше от этих людей держаться подальше, руки им не подавать, из одной тарелки с ними не есть, из их стаканов не пить, одной с ними зубной щеткой не пользоваться.

— А В АВГУСТЕ 91-го, С ВАШЕЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ, ТОЖЕ НЕ СТОИЛО ИДТИ НА УЛИЦУ?

— Я не ходил. Это было именно выплеском такой вот эпидемии, просто заразы, которая овладела и теми, и другими, и, по возможности, я старался в этом не участвовать. Не потому, что я такой вот умный и я над этим, а потому, что мне не хотелось заразиться, оказаться или с теми, или с другими. Как показывает опыт, не было абсолютной правды ни у тех, ни у других, и сейчас они все опять перемешались, и не поймешь, кто с кем... Ельцина обвиняют в развале Советского Союза те же, кто с визгом ратифицировал это соглашение, будучи депутатами Верховного Совета. Потому что мотив у них был только один — стать депутатами первого сорта. Верховный Совет РСФСР был Верховным советом второго сорта, и это их очень угнетало.

— ЕСЛИ ВЕРНУТЬСЯ К МИРУ ГРЕЗ, ЧЕМ ВЫ В СВОЕМ СЕРИАЛЕ СОБИРАЕТЕСЬ ДЕРЖАТЬ ЗРИТЕЛЯ?

— В каждом блоке из десяти серий есть некая стержневая интрига, которая все эти десять серий держит, есть своя детективная, так ее назовем, история, но она не так напряженно вибрирует на первом плане, как в «Санта-Барбаре». И, как и во всяком произведении, у нас должно быть несколько этажей, предполагающих разные уровни восприятия.

Помню, как я смотрел картину «Преступление и наказание» в кинотеатре «Пламя» — сейчас его уже нет в природе, а тогда это был такой довольно элитарный кинотеатр, и зал был полный. Граждане смотрели «Преступление и наказание», и по реакции зала я понял, что люди смотрят детектив и что никто из них роман не читал. Их интересовало, поймает Порфирий Петрович Родиона Романыча или не поймает. Зрители не знали сюжета, и поэтому когда Порфирий Петрович заговорил насчет уносивших диван рабочих, которые Раскольникова могли видеть, по залу такой шорох дружный прошел! Публика поняла, что вот сейчас следователь преступника застукает. Это я считаю достоинством Достоевского — он писатель для любого читателя. Каждый вынимает то, что в нем находит. Мы, конечно, на такую глубину — Боже упаси! — не претендуем и если бы даже претендовали, просто и технически не успели бы это сделать за то время, что выдано нам на написание сценария. Тем не менее все равно несколько этажей там должно быть обязательно. Поэтому есть внешняя интрига, безусловно есть довольно много смешного, по крайней мере в сценарии, но в то же время есть более общие рассуждения — если брать дом, в котором у нас происходят все главные события, как некую аналогию с тем, что мы имели в нашей реальной жизни. Когда жильцы победили своих врагов, то их состояние эйфории оказалось очень похожим на то, что многие пережили в августе 91-го. Мы этих аллюзий не придумывали специально, они получаются сами собой. Поскольку если модель правильно изготовлена, то дальше она начинает функционировать по тем же законам, по которым функционирует и то, что она моделирует.

«Дом». Ирина — Елена Финогеева

— В ОБЩЕМ, СТАНДАРТНЫМИ МИФАМИ, АРХЕТИПАМИ, КОТОРЫЕ ОБЫЧНО ОБЕСПЕЧИВАЮТ ВНИМАНИЕ ШИРОКОЙ АУДИТОРИИ, ВЫ РИСКНУЛИ НЕ ПОЛЬЗОВАТЬСЯ?

— Нет, мы постарались на некую не вытащенную на первый план детективную нить нанизать некие бытовые, реалистические, приземленные сюжеты, дающие возможность зрителю легко идентифицировать себя с персонажами. Все эти наши идеи — сугубо теоретические, у нас опыта никакого нет, вполне возможно, что мы коренным образом заблуждаемся, дистанцируясь от существующего опыта довольно успешных чужих наработок. Есть такой продюсер Пимштейн — продюсер всех этих мексиканских сериалов, — ему посылали наше изделие вроде как на консультацию, и он прислал кучу замечаний: мол, все недостаточно энергично, недостаточно бойко, недостает того-сего, недостаточно энергична любовная линия и потом она всего одна, и динамика развития сюжета его не устраивает...

— ВИДИМО, ТО ЖЕ САМОЕ ОН СКАЗАЛ БЫ И ОБ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ СЕРИАЛАХ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ, КОТОРЫЕ — ВСЕ — ПРОВАЛИЛИСЬ?

— Я их не видел.

— ЕСЛИ ВЕРНУТЬСЯ К МИФАМ И ВЗЯТЬ ВАШУ КАРТИНУ «МАДО, ДО ВОСТРЕБОВАНИЯ», ТО ТАМ ТОТ ЖЕ САМЫЙ СЮЖЕТ ЗОЛУШКИ...

— В общем-то, да.

— Я ЭТО К ТОМУ СПРАШИВАЮ, ЧТО ИНТЕРЕСНО: ПОЧЕМУ СЦЕНАРИСТ, КОТОРЫЙ ВЛАДЕЕТ МИФАМИ И РАБОТАЕТ С НИМИ, ОТКАЗЫВАЕТСЯ ОТ НИХ В СЦЕНАРИИ СЕРИАЛА, ГДЕ ПРАКТИЧЕСКИ НИКОГДА БЕЗ МИФОВ НЕ ОБХОДИТСЯ?

— Задача другая. И захотелось именно на этой задаче себя попробовать. И потом даже по заказу она другая. Тут как раз интересно постараться, максимально близко находясь к реальности, тем не менее придумать какую-то оптику, позволяющую эту реальность преломлять, не особенно ее искажая, но в то же время видоизменяя.

— ЕСТЬ ЛИ ЧТО-ТО ОБЩЕЕ У ВАШЕГО СЕРИАЛА И ДОБРЫХ СТАРЫХ СОВЕТСКИХ СЕРИАЛОВ?

— Общее то, что это чисто российский подход. В чем причина успеха «Семнадцати мгновений весны»? В том, что это один из тех редких случаев, когда многократно виденные нами по телевизору и в кино фашисты вдруг оказались нормальными, неглупыми, сложными людьми. Оказались людьми со своей правдой, в которую верят с разной степенью искренности, и ничто человеческое им не чуждо... То есть простоты мексиканского сериала здесь нет.

«Дом». Маша — Валентина Титова

— ЗНАЧИТ, ЗДЕСЬ ДЕЛО В БОЛЬШЕЙ ЖИЗНЕННОЙ СЛОЖНОСТИ, ВООБЩЕ ХАРАКТЕРНОЙ ДЛЯ РУССКОГО ИСКУССТВА?

— Да, все это позволяет иметь еще одно измерение, глубину, чтобы хотя бы от плоскости отойти, от мексиканской плоскости или от американской. Они разные — американская плоскость имеет некий рельеф, она попестрее, она технически блистательно сделана, но все-таки это плоскость. В то время как упрекнуть в этом ни Колосова, ни Лиознову с Семеновым, ни Ташкова нельзя. Независимо от того, как к этим сериалам относиться.

— И В КАКОЙ МЕРЕ ВЫ РАССЧИТЫВАЕТЕ НА ПОПУЛЯРНОСТЬ СВОЕГО СЕРИАЛА?

— Конечно, хотелось бы, чтобы был успех, чтобы это был популярный сериал. Но что из этого получится... Мы бредем в потемках, прецедентов не было, как мне кажется. Потому что так или иначе и «Адъютант его превосходительства», и «Семнадцать мгновений весны» были реконструкцией неких исторических событий на довольно остром детективном сюжете, тогда как здесь — сугубо современная история, тут этой дистанции нет. Мы на этот самый выше упоминавшийся наркотический эффект можем рассчитывать в минимальной степени.

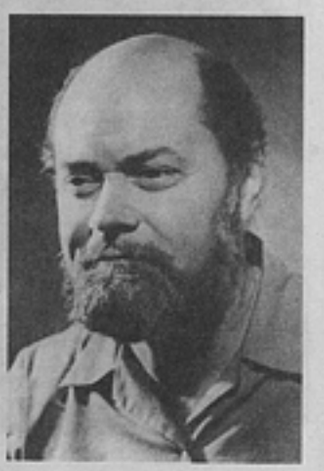
— ТОГДА НА ЧЕМ ОСНОВАНА ВАША НАДЕЖДА НА ПОПУЛЯРНОСТЬ СЕРИАЛА?

— Надежда наша основана на том, что зрители, идентифицируя себя с персонажами, могут увидеть несколько другими глазами нашу реальность. Повторяю, бредем мы во мраке, как в шахте, рубимся куда-то вперед, уверены, что прорубаем туннель, а Бог его знает — на самом деле, может, углубляемся в черную дыру, из которой выхода нет. Так что все будет ясно, только когда сериал выйдет. Я не думаю, что он составит конкуренцию «Санта-Барбаре», — это другое, но есть некая ниша, которую мы этим произведением надеемся заполнить. У нас история, в общем, о том, что кто-то кое-где у нас порой еще хочет честно жить.

Л.АННИНСКИЙ

На витках ТВ-волюции

Лев Аннинский, известный критик, некоторое время вел на телевидении весьма примечательную программу «Уходящая натура», в которой осмыслялась культурная ситуация России в прошлом и настоящем. Полагая, что телевизионный опыт Льва Аннинского имеет бесспорный интерес как одна из попыток телевидения стать транслятором важнейших общественных и эстетических идей, источником и серьезного, и доступного просветительства, редакция журнала обратилась к критику с просьбой ответить на наши вопросы, связанные как с самочувствием телевизионного ведущего, так и с техническими особенностями собственно телевидения.



— ЧТО ТАКОЕ РАСКРУТКА ПЕРСОНАЖА НА **ТВ** И КАКОВЫ ЭТИЧЕСКИЕ БАРЬЕРЫ, С КОТОРЫМИ СТАЛКИВАЕТСЯ АВТОР?

— Мой опыт на ТВ мал и узок. Фактически он сводится к недолгому, года два, пребыванию моему на экране в качестве ведущего программы «Уходящая натура», которая не так давно приказала долго жить. Программа эта была придумана (причем хорошо придумана) на Шаболовке в «Артели «Лад» редактором Натальей Приходько и ею же прикрыта «за сокращением сетки» (или еще за чем-то, я не переспрашивал).

У меня осталось смутное ощущение, что меня «раскрутили» как «персонаж». Поскольку никакого опыта, повторяю, я не имел (да и потом не нажил), то все принимал как данность. Иногда увлекался и с радостью играл по предложенным правилам, иногда чувствовал неловкость и отыгрывал роль по обязанности. Смысл, как я понял, был в том, чтобы сыграть самого себя.

Скажут: чего тут играть? Быть самим собой!

Не получается. Быть «самим собой» легко в техническом смысле — просто надо «не замечать» камеры. Такую способность можно в себе развить. Но быть «самим собой» в плане содержательном — значит понимать, кто ты такой в осознаваемой ситуации. Это — твоя личность, которая, как известно всем, не исчерпывается тобой как особью и, как известно не всем, но многим, не исчерпывается и тобой как индивидом. То есть это не мое физическое «я», сводящееся к еде, сну, движению и даже мимике (мимика особенно важна на ТВ). И это не мое социальное «я», сводящееся к общению и даже манерам (манеры на ТВ существенны). Это — мое духовное «я», то есть мой диалог с Богом, с Абсолютом, с Природой, с Историей, с Космосом. Тогда все остальное становится во мне только материалом — в данном случае материалом для строительства «телеобраза».

Это и есть, наверное, «раскрутка персонажа». Сидит в кадре человек с каким-то минимумом врожденного обаяния (телегения), разговаривает с другим человеком по возможности непринужденно и обязательно вежливо (телеобщение), но разговаривает — о Боге, Абсолюте, Природе, Космосе, Истории. О судьбе России и интеллигенции, о сломе времен и о преемстве культуры. Все уровни работают вместе, каждый в своей ситуации: в ситуации физического «присутствия», в ситуации человеческого «общения» и в ситуации чистого «размышления», а еще лучше — как греки говорили — в состоянии «умного делания».

На первом уровне мне оказалось легко. То есть я скоро научился забывать и о камере, и о том, как выгляжу.

Еще легче оказалось — на третьем, целевом, решающем уровне. То есть если удавалось это, все остальное просто переставало существовать, потому что в кадре я думал о том, о чем и без всякого кадра думал.

Но тяжело, невыносимо, безвыходно оказалось на втором уровне: на уровне общения с собеседником. Мы приглашали самых интересных, самостоятельно и независимо мыслящих людей (ну, неизбежно популярных) как «правых», так и «левых» — рассчитывая на диалог.

Диалога ни разу по-настоящему не получилось. Мои собеседники воспринимали меня как «интервьюера», им было важно выговориться, они «дорывались» до монолога, и их совершенно не интересовали мои возражения. Помимо человеческой ущербности такой ситуации, тут был ущерб и чисто технический: я терял возможность управлять разговором; разговор, соответственно, терял тему и никуда не вел. Все было трудно: трудно мне на съемках, трудно редактору и режиссеру при монтаже. В общем, я думаю, что программа увяла именно из-за этого. В интервьюеры я не сгодился (и не хотел), а чтобы высказаться в качестве «мыслящей единицы», я нуждался в интервьюере сам.

Как-то раз это получилось у нас с Владимиром Павловым на Челябинском ТВ. На Московском — не получилось. Задуманная жанровая схема не сработала. «Уходящая натура» ушла.

Между прочим, осталось впечатление не только «промаха», но и какого-то правильного «замаха». И не только у меня, у зрителей тоже. Пока программа была в эфире, зрители звонили и ругали меня преимущественно в два голоса: одни говорили, что дураком на экране выгляжу я, другие — что дураком я выставил своего собеседника. Теперь, когда программа в прошлом, ее вспоминают так: «Зачем прикрыли! Ведь было хоть над чем подумать».

Возвращаясь к «раскрутке персонажа», могу сказать, что я споткнулся именно об «этический барьер». Я не мог прерывать собеседника, но не мог говорить и сам, поскольку он мне не предлагал высказаться.

— ЧТО ТАКОЕ ЧУВСТВО АУДИТОРИИ И КАМЕРЫ НА **ТВ**?

— О камере я предпочитаю «не знать», присутствия ее не люблю, никакой «аудитории», предполагаемой «по ту сторону камеры», учесть не в силах. Я совершенно не умею говорить в стеклышко объектива (актер Москвин когда-то сказал: «В колесико»). Слушатель мне нужен обязательно «по эту сторону», то есть в кадре. Любые лица, любые люди, любая «аудитория», но — «здесь и сейчас». И лучше без «репетиций». Поэтому в диалогах я стараюсь не обговаривать заранее хода реплик, а если вопросы собираются задавать мне, прошу не сообщать их мне заранее. В.Павлов сказал: «Да я вам их и сам не сообщу — я спрашиваю только в кадре».

Замечательно: я вынужден думать «здесь и сейчас», и только так возникает телеправда; если я собьюсь или стану в тупик, зритель все равно мне посочувствует, он меня пожалеет; но это в любом случае бытие в кадре, то есть телегения. А если я что-то «подумал», а потом рассказываю о том, как я «подумал», — ложь полезет из всех пор и зритель просто отключится, не выключателем, так вниманием.

Конечно, при таком настроении сущее испытание — дубли. Я ничего не могу «сдублировать» и в другой раз говорю иначе: боюсь, что редактору, режиссеру, оператору скучно слушать все по второму разу.

— ВОЗМОЖНО ЛИ ОСТАВАТЬСЯ САМИМ СОБОЙ НА **ТВ**, И ЧТО ТАКОЕ «ЭФФЕКТ ТЕЛЕМАСКИ»?

— Что такое «эффект телемаски», я не знаю и, наверное, не только сорвал бы с себя эту маску, если бы в ней оказался, но и сам сорвался бы куда-нибудь от стыда. А вот «оставаться самим собой» — это действительно задача и, как ни странно, не такая простая, как кажется.

Кажется, что это просто — немного врожденного артистизма и немного привычки, то есть практики. Но чтобы, «оставаясь самим собой», быть чем-то, надо знать, *что* ты такое. А это осознается не «перед камерой», а в более широкой перспективе. Знать, *что* ты такое, — это знать, *что* такое мир, в который ты заброшен. Знать, *что* такое и твоя узкая, личная реальность, и твое дело, и твои близкие, и твои дальние, и не твои дальние — то есть «все». Тут действительно и страна, и мир, и космос, и древнее, и насущное, и вечное.

Когда силишься понять смысл твоего существования в таких координатах, легко и славно забыть о колесике телекамеры.

— КАКОВО СООТНОШЕНИЕ ЗАДАННОСТИ И ИМПРОВИЗАЦИИ?

— Моя бы воля, я разрешал бы в кадре только импровизации. Это — первый, импульсивный ответ (не лишенный оттенка импровизации). Потом задумываешься: но ведь никакая импровизация не возможна без внутренней готовности к ней, без *постоянной* внутренней готовности, то есть подключенности к «теме», и даже не к «теме», в которую можно ввалиться и из которой вывалиться в пустоту, — но к кругу тем, охватывающих «все» и потому не дающих никуда «вывалиться». Одним словом, импровизация — это всеготовность. Это, конечно, «заданность», но не по «теме», а по «личности», по ее универсальному контакту со «всем» — по мироощущению.

Все это, конечно, «философия». Практически же мне всегда было приятнее импровизировать, чем «излагать». Я даже пускался на ухищрения. Например, когда текст по просьбе редактора был написан и я мог бы, по примеру дикторов, прочесть его «с выражением», расположив за камерой, — я его откладывал и говорил по памяти, естественно, слегка перевирая.

Мне казалось, что получается эффект вольного говорения. Но на экране получалась чудовищная по своей неуследимости ложь. То ли вызубренный урок плохого ученика, то ли деланное «припоминание» плохого актера. Дело в том, что ТВ — тот же рентген: от него ничто не укрывается. Все на просвет, все твое эмоциональное и интеллектуальное нутро. Поэтому единственное спасение — действительно мыслить здесь и сейчас.

А вот поставить человека в ситуацию, чтобы он не «импровизировал» и не отрабатывал урок на «заданную тему», а мыслил именно в эту секунду и именно о том, что нужно зрителю, — это головоломка и для ведущего, и для режиссера, и для редактора.

Я думаю, что в моем случае мы эту задачу, в общем, так и не решили ни для меня, ни для моих собеседников. Хотя в те мгновения, когда это получалось, бывали счастливы.

— КАК ЭВОЛЮЦИОНИРУЕТ **ТВ**? СУЩЕСТВУЮТ ЛИ СПЕЦИФИЧЕСКИ НОВЫЕ ТРЕБОВАНИЯ?

— Чтобы рассуждать на эту тему, надо за «эволюцией» ТВ следить, то есть смотреть передачи регулярно и довольно долгий период. Я же не могу похвастаться ни тем, ни дру-

гим. Могу только поделиться впечатлениями о двух-трех сменах веяний, в которые мне пришлось вписаться лично.

Мой первый контакт с ТВ был в 1961 или 1962 году. По рекомендации Союза писателей меня послали вести молодежное поэтическое «попурри». Я трясся от ответственности и потому бравировал. Вызубрил остроты и «подавал» их с идиотским конферансным апломбом. Задним числом догадался, что это было чудовищно неловкое зрелище. Впрочем, поскольку мы прошли в прямом эфире, махать кулаками было поздно. В тайном отчаянии я спросил у ассистента или помрежа, который записывал мой адрес для бухгалтерии: «У вас нет ощущения провала?» — надеясь на каплю бальзама из его уст. Он поднял на меня иронические глаза: «А разве у вас может быть провал?» Я прикусил язык, унес ноги и постарался не вспоминать об этом эпизоде.

Вскоре меня позвали в Ленинград поучаствовать в аналогичном поэтическом «шоу»: между чтением стихов намечен был «спор о вкусах». После московского опыта я, конечно, не рискнул бы в это дело влезать, но соблазн съездить в Ленинград за казенный счет был слишком велик, и я рискнул. Однако решил все делать наоборот давешнему. Отказался от каких бы то ни было предварительных планов и заготовок и объявил радушным хозяевам, что намерен действовать по обстоятельствам. Эфир намечался прямой; хозяева остолбенели, но, поскольку я был гость, принужденно согласились. Я не собирался испытывать их нервы — я просто почувствовал «виток эволюции» и отпустил вожжи.

Я спорил о вкусах с несколькими пришедшими в студию любителями поэзии, совершенно забыв о том, какая камера включена и включено ли вообще что-нибудь. Я брал реванш у себя самого и себя же учил: смотри, дурак, как надо! Меня охватил азарт. Далее начался «хеппенинг». По ходу спора я поглядывал на группу музыкантов, которые кучковались в другом конце павильона и в ожидании своего часа раскладывали инструменты и разглаживали складки на фраках. Каким-то странным финтом сознания (то есть понимая, что это чистейший финт, и продолжая контролировать спор) я пустился в параллельное наблюдение и подстегивал себя ревностью: эти лабухи смеют ковыряться там в своих пюпитрах, когда мы тут так интересно орем. Мне уже больше хотелось «завоевать» этих случайных свидетелей, чем одолеть моих оппонентов. Наконец один из музыкантов расслышал наши вопли и, заинтересовавшись, подошел. Это меня подстегнуло, мы заорали с еще большей силой. За первым потянулись другие, и вскоре наш спор продолжался в черном кольце фраков. Я ликовал, как ребенок.

Тут мне тихо сказали, что съемка уже пять минут как закончилась. «Но мы еще не решили вопроса о бытии Божием, какой тут обед!» — подхватил я в интонациях знаменитой реплики Белинского и с сожалением заткнулся.

Ленинградцы проводили меня весело и пригласили приехать на следующий диспут.

Когда весной 1963 года я собрался к ним на этот самый следующий диспут и уже даже взял билет, мне позвонили и сообщили, что ввиду новых задач передача откладывается на неопределенное время.

Я понял, что «ТВ эволюционирует». Напоминаю, шла весна 1963 года, и люди, помнящие эволюцию Н.С.Хрущева в Манеже, поймут, почему я не задал ни одного вопроса.

Следующий виток я ощутил четверть века спустя. Уже как зритель. Шла полная смена стиля. Ведущие тараторили. Раньше они укладывали фразы, как детали на конвейер, теперь на манер американцев строчили пулеметом, как бы намекая, что время деньги и им некогда-некогда-некогда! Умные пусть ловят на лету, а дураки пусть катятся, катятся, катятся!

Немедленно почувствовав себя дураком, я в эту эволюцию как зритель вписываться не захотел, но, по иронии судьбы, в эту самую пору сделался ведущим.

Мне казалось, что я говорю нормально, во всяком случае, без той победоносной горячности, которая кипела в окружающем эфире. Но, видимо, эволюция настигла меня и на этот раз, потому что в один прекрасный момент Наталья Приходько, мой извечный редактор, смягчая реплику очаровательной улыбкой, сказала: «Не попробовать ли нам делать паузы?»

Запахло очередным витком. Раньше считалось, что в паузе зритель немедленно отвернется к чашке чая (к рюмке водки), отвалит на кухню (завалится на лежак), переключится на свои дела (на другой канал).

Теперь мы приходим к мнению, что зритель в паузе нашего говорения все-таки подумает над тем, что мы ему говорим.

Тогда дело за малым: чтобы мы тоже над этим думали. Здесь и сейчас, и всегда. И вообще, а не только на «заданную тему».

Выдержим ли такой опасный виток эволюции?

ПОРТРЕТ ВЕДУЩЕГО НА ФОНЕ ЖАНРА

ВИКТОР МАТИЗЕН

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЙ:

РАЗГОВОР ИЛИ БЕСЕДА — ЛЮБАЯ ВЕРБАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ ДВУХ ИЛИ НЕСКОЛЬКИХ ЧЕЛОВЕК

ИНТЕРВЬЮ — РАЗГОВОР, В КОТОРОМ ОДИН СПРАШИВАЕТ ДРУГОЙ ОТВЕЧАЕТ

ДИАЛОГ — РАЗГОВОР, В КОТОРОМ НЕЛЬЗЯ РАЗЛИЧИТЬ, КТО ЯВЛЯЕТСЯ ВОПРОШАЮЩИМ И КТО ОТВЕЧАЮЩИМ

Фото Б.Кремера

Ф О Н

В советских СМИ беседы вообще были редкостью, ввиду принципиальной монологичности тоталитарной культуры. Допускалось, по сути, всего два их вида: диалог примерно равных по рангу и положению собеседников, скажем, двух писателей, двух критиков, либо почтительные до подобострастия деловые интервью, где маленький репортер задавал вопросы Важному Лицу. Поэтому первые публикации, в которых журналисты стали задавать человеческие вопросы, а собеседники — давать человеческие ответы, воспринимались как сенсационные. Никто же не знал, как могут говорить люди, которые до тех пор изъяснялись на публике только советским новоязом. Никто не верил, что можно спросить чина из КГБ: «Как вы думаете, почему органы безопасности так непопулярны в народе?» Вся страна восхитилась Урмасом Оттом, который в 1986 или 1987 году набрался смелости (или хамства) поинтересоваться у Гурченко, сколько ей лет, хотя наверняка знал, сколько. Когда я в 1988 году опубликовал в «Советском экране» свой разговор с бывшим редактором «Искусства кино» Е.Д.Сурковым, на меня смотрели большими глазами: надо же, спросил, как Сурков мог опуститься до участия в травле «космополитов». Хотя слово «опустился» вставил в мой безоценочный вопрос сам Евгений Данилович (я-то, высоко ценя его ум, полагал, что его нравственность была на таком уровне, с которого не приходилось особенно спускаться).

С тех пор жанр непомерно распространился во всех СМИ (в номерах нетолстых журналов бывает по четыре-пять больших разговоров). Есть издания, отличающиеся «фирменными» интервью, например «Аргументы и факты», где работает целая плеяда хороших расспрашивателей. Иногда они интервьюируют парами, например Владимир Мартынов и Юрий Зубцов, что позволяет кому-то находиться в позиции стороннего наблюдателя и контролировать ход беседы. Появились мастера своего дела: Илья Мильштейн, Андрей Ванденко (пресса), Андрей Черкизов, Матвей Ганапольский (радио), Владислав Листьев и Андрей Караулов (ТВ). Блистательно умеет вести беседу Владимир Познер, хотя в этом жанре не работает. Женщин-интервьюеров такого класса у нас пока нет.

На телевидении есть дамы, склонные к лицеприятным беседам с мужчинами: Кира Прошутинская, Кира Владина и другие. Коронный вопрос ведущих такого типа: «Как вам удается быть таким красивым (обаятельным, умным, талантливым etc.)?» В противоположность им Андрея Караулова можно предварительно определить как единственного на нашем телевидении совершенно нелицеприятного вопрошателя.

Положение интервьюера (речь идет, конечно, о личностных, а не о деловых интервью, которые — теоретически — может провести и компьютер: задать заготовленные вопросы и записать ответы) довольно сложно. С одной стороны, он должен быть готов задать своему собеседнику сколь угодно резкий вопрос, что означает неизбежную свободу и власть над собеседником, с другой — быть его, собеседника, тенью, то есть, по Шварцу, знать свое место, с третьей — быть где-то вровень с ним. Говоря психоаналитическим языком Э.Берна, интервьюер должен умело сочетать все три возможные позиции: Родителя, Ребенка и Взрослого, обращаясь соответственно к Ребенку, Родителю и Взрослому в лице своего собеседника.

На ТВ самой удачной, пожалуй, была мизансцена, которую использовал Урмас Отт, — спиной к зрителю, почти за кадром, что создавало у публики впечатление некой таинственности фигуры ведущего. Исключения бывают — скажем, на одесском ТВ была любопытная передача, где ведущий Анатолий Барбакару, беседуя с теневыми дельцами, сажал их спиной к камере, а сам сидел лицом к ней. Но, в принципе, чтобы войти в кадр и расположиться там на равных с теми, кого он пригласил, интервьюер должен быть самостоятельной фигурой или в ходе своих бесед стать таковой, вырасти в глазах публики. Тогда возможно и чисто хозяйское

расположение во внутрикадровой композиции, к которому близок, скажем, Артем Троицкий.

Слово «тень» значимо для описания отношений интервьюера и интервьюируемого еще и в том смысле, что сверхзадачей личностного интервью является выявление тех качеств личности, которые обычно находятся в тени для публики, или даже таких, которые сам человек предпочел бы оставить в тени, если бы мог полностью контролировать свои реакции.

Чтобы вызвать кого-то на проявления искренности, статус интервьюера в глазах собеседника должен быть больше некоторой пороговой величины, различной у разных людей, но всегда ненулевой. Как дуэль была возможна лишь между «благородными» людьми, так полноценное личностное интервью возможно лишь тогда, когда статусы обеих сторон как минимум соизмеримы.

ПОРТРЕТ

Фото Б.Кремера

Лихости Караулова, который несколько лет назад затеял серию бесед с известными лицами, сегодня с Битовым, завтра с Семичастным, — поражались. Интерес к интервью Андрея Караулова (сам он — по крайней мере в книге «Вокруг Кремля» — назвал их «диалогами», но, думаю, это все же не диалоги) был обусловлен в первую очередь тем, что он задавал вопросы, которые ставили его в глазах собеседника на определенную высоту. Достигалось это двумя путями.

Главное заключалось в том, что Караулов сразу занял позицию человека, который имеет право предъявить счет своим собеседникам. Он этого не говорил и неизвестно, осознавал ли, но так он себя вел (и ведет поныне), и это прочитывалось не на вербальном уровне, а на уровне взгляда, тона, жеста, которые в личностной коммуникации значимее прямых слов.

Общим психологическим обоснованием этого права явилось то обстоятельство, что поначалу все его собеседники принадлежали к старшему поколению и уже потому были, могли быть ответственны за то, за что сам Караулов по возрасту отвечать не мог.

Конкретные психологические обоснования надо искать в жизни Караулова. Умозрительно можно предположить, например, ранний комплекс социальной обделенности, из которого часто вытекает высокий уровень претензий совместно с правом их предъявлять. Сам Караулов при моей попытке (а дальше цитируется интервью, взятое мной у него для журнала «Столица») затронуть эту материю вопросом о «пути наверх» провинциала в столице ушел, что называется, в глухую несознанку, изобразив на лице глубокое недоумение и сказав, что для него это было совершенно неактуально. Подтекст был такой: «Что за нелепый вопрос?!» Мой визави неявно, но очень внятно пытался поставить меня на место, и я, на какое-то время смешавшись, почувствовал, какого рода давление он может оказывать на своих собеседников. Но поскольку вопрос был очевидно «лепый» и делался со ссылкой на таких героев, как Растиньяк, Адуев и Дибров (который об этом где-то говорил), я повторил заход — уже не для того, чтобы добиться ответа, а для того, чтобы зафиксировать особую точку в психологическом поле интервьюируемого.

Если бы точка была не особой, последовало бы, скорее всего, деловое разъяснение, почему проблема, столь актуальная для многих, не оказалась таковой для него. И снова Караулов ушел от ответа.

Еще один подобный «уход» Караулов попытался изобразить при вопросе, какую информацию собирает о своем будущем собеседнике при подготовке к разговору. Караулов ответил:

— Никакой информации я не собираю. У меня нет на это ни времени, ни сил, ни желания. Но мои помощники готовят мне досье — вырезки из газет...

Ответ поразительный — человек отрицает, что собирает информацию, и в то же время признает, что ее собирают для него и, конечно же, по его указанию.

— А неофициальные и недокументированные сведения? — спросил я.

— Если перевести на нормальный язык то, что ты спрашиваешь, это будет звучать так: «Караулов, перед тем как сесть со Станкевичем перед камерой, был ли ты у его жены, у его друзей, у коллег?»

— Если бы я собирал информацию о том, кого ты допытываешь перед беседой, так бы и спросил. А поскольку не собираю, то спрашиваю не так конкретно.

— Тогда я не понимаю, о чем ты спрашиваешь. Задай вопрос!

— Я его уже задал: используешь ли ты какую-то информацию о собеседнике помимо той, о которой сказал?

— Что значит «информацию»?

— Ты что, в самом деле не понимаешь?

— Абсолютно не понимаю. Задай вопрос, — сказал Караулов и пояснил, что *любит точность*.

Я сменил тему, чтобы возобновить ее минут через пять, и только тогда он наконец сказал, что пользуется и теми сведениями, которые получает из разговоров со своими знакомыми. Но *как* сказал!

— Эти разговоры — часть моей жизни. А вовсе не «сбор неофициальной информации». Да, я могу иногда во время передачи сослаться на мнение, которое слышал во время дружеской беседы с кем-то. Но при этом называю источник. [...] А часто я вообще ничего (в устах любителя точности это выражение особенно колоритно. — *В.М.*) не знаю о человеке, которого приглашаю в передачу. Я приглашаю его просто потому, что он мне интересен...

Парадокс карауловских интервью был в том, что, годясь по возрасту в дети своим собеседникам, он спрашивал их с родительской позиции, вынуждая бессознательно сбиваться на позицию оправдывающегося ребенка, для его собеседников совершенно непривычную ввиду высочайшего социального статуса. Происходило это каждый раз по-разному, но суть была одна. Скажем, брежневский зять Чурбанов (а беседа шла в зоне!) сразу был поставлен в положение ребенка и даже не пытался выбраться. Ахромеев, хоть и был застигнут врасплох, временами пытался, но это ему полностью не удалось.

Сказанное касается всех чиновных (в настоящем или прошлом) карауловских визави — Алиева, Шелеста, Семичастного и tutti quanti. Это касается, в общем, и всех современных политиков, которых он приглашает в передачу, с той разницей, что здесь он спрашивает не как «сын» — промотавшегося «отца» (поскольку многие из них — его сверстники), а как непричастный к власти — причастного, как избиратель — того, кого он избрал. На вербальном уровне это прорывалось в вопросах типа «Как вы могли...», «Почему вы ни разу...», «Как же вы тогда не...» (это — не цитаты, а модели). Именно эта манера многих раздражает: «Какое право он имеет задавать такие вопросы?!» При этом имеется в виду не столько содержание, сколько тон вопроса.

Критики Караулова называют эту позицию «следовательской» или «прокурорской», имея в виду, что интервьюер ищет вину того, с кем беседует. Сторонники говорят, что он ведет дознание, то есть ищет истину. Но надо понимать (сам Караулов это отлично понимает), что возможности телеинтервьюера в установлении истины несравнимы с тем, чем располагают настоящие следствие и прокуратура, так что сколько-нибудь ловкому говоруну не стоит больших усилий отстоять свои позиции. Однако процесс этой защиты обычно так много «говорит» зрителю, что у того создается впечатление не-

коего прорыва в сущность выспрашиваемого. Но, как правило, это его собственные зрительские проекции. «Момент истины» — чистый иллюзион, эстетический эффект, родственный катарсису, а кажется, будто прочистили мозги. Чтобы случилось последнее, в постскриптум к программе нужен хороший психолог, и, если судить по некоторым новым телепередачам, такие специалисты начинают появляться на ТВ.

В политическом шоу, каким является «Момент истины», истина как таковая ни при чем. Сам Караулов может говорить что угодно, называть свою передачу «рентгенкабинетом» или «мужским разговором» — все это тоже элемент шоу, элемент игры, правила которой устанавливает не он, а объективные обстоятельства беседы перед камерой. Закрыться от его просвечивания нетрудно (прямее всех это сделал Лебедь, сказавший: «Мы же договорились, что вы не будете лезть в душу»), труднее бывает уйти от просвечивания так, чтобы это не казалось уходом, но и это проблема только для психологически дремучих. Политики же довольно быстро приобретают нужный опыт, а с таким багажом выигрыш от появления на телеэкране всегда больше проигрыша. Поэтому через рентген грозного Караулова готовы пройти все те, кто никогда не согласился бы на психозондаж перед микрофоном или настоящий допрос перед объективом.

Несколько иначе обстоит дело, когда Караулов говорит с теми, к кому у него нет сознательного или бессознательного счета, — с людьми культуры. Здесь он просто выспрашивает, проявляя тот интерес к собеседнику, который льстит и побуждает раскрываться, но не переходит в назойливость, от которой захотелось бы закрыться. А поскольку в этой области он практически в своей профессиональной стихии (по образованию он театровед), то здесь его беседы, теряя психологическую остроту и приближаясь к деловым интервью, приобретают уже неиллюзорную содержательность: на толковый вопрос следует толковый ответ. Хотя дело тут не столько в толковости вопроса, сколько в восприятии отвечающего, который реагирует не так на сам вопрос, как на известность собеседника. Утрируя, можно сказать, что Караулову и на вопросительное мычание ответят содержательнее, чем безвестному Тютькину на вопрос, тщательно подготовленный и формально умный.

Редактор «Момента истины» Николай Гульбинский, отвечая как-то на замечание бравшей у него интервью для «Огонька» корреспондентки, что у Караулова нет своей позиции, сказал, что он — актер, который сегодня играет Гамлета, а завтра Клавдия. В уже цитированной беседе со мной Караулов — не берусь судить, искренне или по правилам все той же игры, — отрицал, что играет (для сравнения: первая заповедь стёбщика — быть серьезным).

Так или иначе, интервью Караулова различаются в зависимости от того, принял ли приглашенный правила игры, согласен ли он сыграть с Карауловым спарринг-спектакль. Как заметил тот же Гульбинский, с Явлинским и Лукиным никакого момента истины не вышло и «дальше устоявшегося телеобраза дело не пошло». При этом он пояснил, что дело не в том, что Караулов оказался слабым раздражителем, а в том, что он стремился к комбинациям, а его собеседники свели партию к бесцветной ничьей. Вернее было бы сказать, что они, как и Лебедь, просто отказались от такой игры. Ведь с античных времен известно, на вопрос типа «Скоро вы перестанете бить свою жену?» нельзя отвечать ни «да», ни «нет», разве что контрвыпадом: «А вы перестанете задавать глупые вопросы?» По опыту общения с теми же Лебедем, Явлинским и Лукиным я знаю, что они склонны отвечать на вопросы по существу, то есть переводить интервью из психологического плана в деловой и тем самым не давать никакого повода к интервьюерским зацепкам. На нет ведь и суда нет.

Глядя на Караулова в «Моменте истины», трудно отделаться от впечатления,

что многие вопросы и реплики идут как бы не от него, а от некоего наивного человека (например, такого, который удивляется, что же это за такая область — политика, где все не почеловечески устроено). Здесь функция интервьюера может быть интерпретирована трояко: как исполнение роли; как трансляция чужих социальных ожиданий; как то, что в литературоведении называют «непрямой речью» — когда к авторскому дискурсу подмешивается голос персонажа. В самом очевидном случае это вопросы типа: «Говорят, что вы...» или «Такой-то сказал о вас, что...», где интервьюер явным образом дистанцируется от вопроса. Кроме этого, есть еще формы скрытого (невербального) дистанцирования. Во всяком случае, каждый раз, когда у вас есть основания предполагать, что интервьюер задает вопрос, ответ на который ему отлично известен, он играет некую роль.

Но дело не просто в том, что Караулов играет. Дело в том, что вам все время кажется, что этот человек *актерствует*, то есть постоянно фальшивит. Его пафос (а он почти все говорит с пафосом) выглядит неестественным и, так сказать, незаслуженным. Он как бы нарывается на вопрос: «Да кто ты такой, чтобы спрашивать об этом?!» Это относится только к его телеинтервью, газетные такой реакции почти не вызывали — стало быть, раздражитель скрыт прежде всего в тоне и мимике. Другие теле- и радиоинтервьюеры так не играют и такого раздражения не вызывают: они обычно берут только те ноты, которые для них естественны. Скажем, в вопросах Сергея Доренко иногда слышатся отголоски чьих-то голосов, но ощущения фальши от этого не возникает. Однако все интервьюеры, в отличие от Караулова, не требуют отчета у своих собеседников и не пытаются их судить.

Впечатление от присутствия Караулова на телеэкране можно обозначить суммарно как антиобаяние — в противовес общепризнанному обаянию таких ведущих, как Познер и Листьев. Выше я пытался (не знаю, насколько удачно) рационализировать это интуитивное впечатление, складывающееся у многих. Кстати, сам Караулов сказал мне, что на ТВ подчас приходят письма, наивные авторы которых пишут в таком духе: «Нам очень нравится передача «Момент истины», только нельзя ли куда-нибудь убрать этого ведущего? Он так раздражает!» Но без такого ведущего не будет такой передачи. Уход Караулова, более чем вероятно, станет концом «Момента истины».

Сказанным вполне определяется особенное место Андрея Караулова в российском телеэфире. Да, Андрей Караулов многих раздражает, ибо часто берет на себя больше, чем может унести. В одной из передач Познера «Мы» Михаил Жванецкий насмешливо заметил: «Когда я увидел книгу, которую Караулов издал под своей фамилией, я был просто поражен. Все-таки твои же только вопросы, а ответы-то наши». И чтобы избавиться от некорректной (в обоих смыслах: неэтичной и спекулятивной) апелляции к его личности, скажу, что он двойной игрок: он играет Мальчиша-плохиша, который играет Мальчиша-Кибальчиша. А поскольку в каждом зрителе на разных уровнях живут два эти архетипические и полярные персонажа, то Караулов — та персона на экране, которая предоставляет зрителю одновременную возможность быть и тем, и другим.

Я С А М

Артем Троицкий и Дмитрий Захаров — авторы и ведущие регулярных телепрограмм — давно и хорошо знакомы телевизионной аудитории. Но их «дуэт» возник лишь на страницах «Искусства кино». И возник не случайно. Оба героя — люди одного поколения и крепкие профессионалы ТВ. Оба проявили способность менять образ своих программ, оставаясь верными себе. Будущее ТВ связано, надо думать, как раз с такого рода людьми. В то же время по отношению к работе они — антиподы. Захарова создала телестудия. Троицкий сделал себе имя еще до того, как появился на ТВ. Один работает на государственном канале, другой — на частном. Один с головой погружен в историю, во вчерашний день, другой — персонаж светской хроники. Эта полярность позволяет установить диапазон интересов, предпочтений и возможностей сегодняшнего ТВ.

Наш корреспондент обратился к Артему Троицкому и Дмитрию Захарову с просьбой ответить на следующие вопросы:

1. Как вы попали на телевидение?
2. Почему вы начали делать свою программу?
3. Какой из ее выпусков вам больше всего запомнился?
4. Как вы относитесь к феномену «говорящей головы» на телеэкране?
5. С помощью каких понятий и ценностей вы ориентируетесь в сегодняшней жизни?
6. Вы в жизни и вы в эфире — это разные люди?
7. Может ли телепрограмма быть произведением искусства?
8. Какие передачи, фильмы по ТВ вы смотрите?
9. С чем можно сравнить сегодняшнее телевидение?
10. В чем, на ваш взгляд, специфика отечественного телевидения?

Дмитрий Захаров: «Я занудный ведущий скучной программы»

1. По профессии я лингвист, окончил Институт иностранных языков имени Мориса Тореза, был распределен в Службу всемирного вещания системы Гостелерадио, проработал семь лет. Там искали людей для небезызвестной программы «Взгляд». Так я попал на телевидение. После долгого подготовительного процесса, во время которого практически ничего не происходило, наладилась потогонная система, мы стали много ездить, привозить людей в студию, комментировать. Пошла нормальная телевизионная жизнь. В момент образования телекомпании «ВИД» я расстался с теми, кто делал «Взгляд». Причин было много. Будем считать, что меня очень влекла история, и я решил посвятить себя только ей.

2. Сначала программа «Въди» единого продуманного сюжета не имела, это были пятнадцатиминутные еженедельные сборники старой хроники, без комментариев, как меня учили в юности. И если, например, показывалась хроника, где товарищ Красин присутствует при спуске на воду парохода «Товарищ Красин», комментарии действительно были излишни. А потом я сделал первую цельную серию «Въди», она была посвящена патриарху Тихону. Работал в архивах и находил поразительные документы, например автографы Ленина и Дзержинского. При этом, как мог, пытался решить финансовые проблемы программы. Телевидение не истратило ни рубля на ее производство. Я сам искал, клянчил деньги. Снимал рекламу, сделал какой-то абсолютно ненужный фильм

Артем Троицкий: «...но многие считают, что в жизни я лучше»

1. Попал на телевидение не по собственной инициативе. Скорее, это я был нужен телевидению, а не оно мне. Наши соотечественники, считавшиеся экспертами в области поп- и рок-музыки, были чаще всего круглыми идиотами и людьми малокультурными. Те культурные, что оставались, в большинстве своем были крайне неказисты, косноязычны, угрюмы, лишены обаяния. Все они были настолько некондиционны, что на их фоне даже я, человек, страдающий дефектом речи под названием «заикание», выглядел выигрышно. Вот телевидение меня и охмурило. Мне оно тоже в какой-то момент пришлось кстати. На рубеже 80—90-х годов я в значительной степени утратил интерес к советскому рок-н-роллу и честно пытался с ним расстаться. У меня была статья в «Литгазете» «Приключения рок-н-ролла в стране большевиков», я закончил ее призывом к обитателям нашего рок-бункера расходиться по одному, сам тоже разошелся в своем направлении. Однако все-таки остался заложником этой самой популярной музыки, так просто взять и исчезнуть было невозможно.

А телевидение, с одной стороны, позволило быть в хорошо знакомой теме, где у меня действительно мало конкурентов по части глубины познаний и аналитических способностей. С другой стороны, как вещь поверхностная ТВ совершенно не вынуждало заниматься глубинными изысканиями. Мой профессиональный уровень и эрудиция на телевидении, думаю, востребованы процентов на пять, и меня это нисколько не смущает. Про осталь-

про лесозаготовки и целлюлозные комбинаты, чтобы потратить все на «Въди». Но это и позволяло мне в работе над программой руководствоваться только своими интересами. А они относились к периоду 1914—1917 годов. По нему отбиралась вся хроника. Программ, посвященных событиям после 17-го, очень мало, по пальцам можно пересчитать. Например, про быт Совета Народных Комиссаров. Когда я получил в руки комендантские книги Кремля — просто не смог пройти мимо: выбрал наиболее тяжелое время после ограбления Госбанка большевиками и до 1922 года, когда Ленин был уже инвалидом. Еще были программы, посвященные Люфтваффе и второй мировой войне. За них меня требовали распять. Между прочим, я даже и не пытался найти какие-то эксклюзивные данные. Воспользовался только списком лучших летчиков из Бундесархива. Вся статистика была почерпнута исключительно из открытой советской периодики. И из этого материала сделалось совершенно очевидным наше превосходство над немцами в технике и вооружении в начале войны. И то, как мы этим превосходством успешно не воспользовались. Видимо, эту программу покажут снова. Хотя реакция на нее наверняка будет той же, что и прежде.

«Река времени» возникла спонтанно. Сначала была мысль сделать передачу «365 дней» — по типу дореволюционной «Жизни замечательных людей» господина Павленкова. Его «ЖЗЛ» (потом ее продолжил Горький, и Павленкова забыли) стремилась увековечить имена как великих гениев и героев, так и великих негодяев и мерзавцев. Я поделился этой идеей с одним из своих знакомых. Он было взялся ее осуществлять, потом к нему присоединилась компания «ТриТэ», и они сделали цикл передач «Кто есть кто. XX век». Цикл некоторое время просуществовал на Первом канале и благополучно скончался (впрочем, эти передачи далеко за полночь повторяет Санкт-Петербургское телевидение). Нельзя было делать ведущим актера, каким бы хорошим он ни был. Он не проработал тему, не знает личности человека, о котором говорит. Взял бумажку и читает, что ему написали, — отсюда возникает ощущение недостоверности.

ные 90—95 процентов я готов забыть, поскольку все реально оставил в своем прошлом. К тому же пишущие журналисты у нас очень мало зарабатывают. Я был редким исключением, поскольку начиная с 80-х годов печатался в западных изданиях, писал на английском языке, и там бывали очень даже существенные гонорары. Вместе с тем оставалась некая фрустрация, щемящее чувство, поскольку отклик на все эти мои старания был нулевым, здесь о них вообще никто не знал. Но человек я уже испорченный и небескорыстный, писать в наши издания за символическую плату или даже без оной, строить на этом всю свою профессиональную жизнь было бы для меня смешно. В этом смысле телевидение — вещь более рентабельная.

На ТВ я впервые попал в 1983 году в Латвии. В программу «Видеоритмы». Потом была обширная практика с западными компаниями, я работал с Четвертым каналом английского телевидения, с «Би-Би-Си», французским, финским, немецким ТВ, было много интересных иностранных проектов, связанных с советской рок-культурой эпохи гласности.

В 91-м мне предложили пойти начальником по музыке на вновь образованный Российский канал. Я был человеком наивным, полным каких-то идеалистических заморочек и, наплевав на западные ангажементы и высокие гонорары, пошел. Проработал года три, создал там достаточно интеллигентную и симпатичную систему музыкального вещания, некоторые программы идут до сих пор, в частности «Тишина № 9», «Экзотика», «Виниловые джунгли». Перетащил туда «Программу «А». Но, работая на Российском телевидении, я в полной мере ощутил, что такое «совок», блат, коррупция, бюрократия. Понял, что для таких нетепличных условий мой хрупкий организм не приспособлен. Я не могу подлизываться к высокому начальству, вывозить его в спонсорские круизы, брать и давать взятки, не могу многое другое, что считается нормой жизни. Поэтому я был тихо на РТР съеден и с легким сердцем оттуда ушел. С тех пор работаю на НТВ, где заведую музыкой и веду программу «Кафе Обломов».

Поскольку НТВ — абсолютно прозрачная, компактная компания с семейной атмосферой, все те проблемы, что были на РТР, здесь, слава Богу, не возникают. В принципе, вся компания очень чистоплюйская, очень хочет, чтобы все у нас делалось, как в цивилизованных странах, хотя, разумеется, бывают проколы и «совковости» тоже хватает. Тем не менее есть искреннее стремление быть правильными, честными и профессиональными. Было бы желание, а навыки со временем привьются.

❷ «Кафе Обломов» я начал делать в авральном порядке. На всем канале не было ни одной музыкальной программы, и я подумал, что же можно сделать малой кровью и запустить в минимальный срок. Придумал формулу ток-шоу с видеоклипами. Это, действительно, делается очень просто, в режиме импровизации, дешево и сердито. Сердитость стала ясна спустя несколько месяцев, когда оказалось, что у программы на удивление высокий рейтинг. Приятно. Ни

Так что моя «Река времени» в каком-то смысле стала вынужденной мерой. Список персоналий — их 365, по числу дней в году — я составил сам. Но перелопатить всю историю человечества в одиночку невозможно, пришлось сильно расширить команду, мне помогает группа редакторов.

❸ «Люфтваффе» — над этим выпуском программы я работал очень долго, больше десяти лет.

❹ Предпочитаю как можно реже появляться в виде «говорящей головы». Именно поэтому программа «Въди» очень лапидарно оформлена. Я говорю: «Здравствуйте. Программа «Въди» и «До свиданья, до следующих встреч». В «Реке времени» вынужден появляться в кадре, потому что есть вещи, которые невозможно оставить без комментария. Но, конечно же, телевидение — это не радио. Обилие «говорящих голов» объясняется двумя вещами: бедностью в средствах для создания достойного видеоряда и желанием некоторых как можно чаще присутствовать в кадре. Если первое простительно, второе — на совести самих «голов».

❺ Я верю в Бога и знаю, что грешник ужасный. Обязательно должен быть высший авторитет. Если мышление человека замыкается на его собственной персоне — это все, это смерть при жизни. Но если говорить о сегодняшнем обществе в целом, то оно, так долго жившее без истинной веры, по-моему, не поддается никаким религиозным прививкам. Люди сейчас играют в религию, но искренней веры нет. И вряд ли будет.

❻ Думаю, разница очень большая, потому что в жизни я вполне заурядный человек, а на экране — занудный ведущий достаточно скучной программы. В жизни все по-другому, намного проще.

❼ Существуют Академия изящных искусств, Академия художеств. Понятно, что это такое, понятна система координат: что-то является событием академическим, что-то нет. Александр Дюма обижался на Гюго. Гюго за «Отверженных» и «Собор Парижской богоматери» был при жизни включен в Пантеон одном из национальных каналов у нас нет еженедельной часовой программы, которая делалась бы настолько спонтанно, непредсказуемо. «Кафе Обломов» в этом смысле — вещь рекордная. Сначала предъявлялось много претензий и пожеланий: режиссура, твердый сценарий, заготовки-наработки. Но жизнь сама поставила эксперимент. Было два случая, когда после записи оказывалось, что весь материал ушел в брак по звуку: с Иваном Охлобыстиным и с Ариной Шараповой. Пришлось переписывать все заново, и мы сделали вид, что сначала была генеральная репетиция, а теперь — настоящая съемка. Но когда мы стали следовать некоей канве, имея в голове удачные реплики, вышло значительно хуже. С тех пор я поставил крест на любых попытках что-то режиссировать, о чем-то договариваться с гостями. Весь сценарий — это список видеоклипов, которые мы посмотрим. Всё.

❽ Почему-то мне очень неплохо удаются программы с представителями сексуальных меньшинств. Кроме того, запомнились некоторые программы с симпатичными девушками. Мне вообще нравится общаться с красивыми женщинами, и в этом случае, как утверждают телезрители, в частности мои жены и подруги, у меня в глазах появляется блеск. Видно, так уж я устроен.

Интересно было с Виктором Ерофеевым, Иваном Дыховичным. Самые скучные, как правило, программы с музыкантами. Не хочу сказать, что музыканты люди глупые, но они зациклены на своей профессии в большей степени, чем писатели, киношники, художники или актеры. Говорить с ними о чем-либо помимо музыки очень сложно. А хочется. Я не ставлю перед собой никаких задач, просто мне интересно, если разговор приобретает динамику, возникает спор или конфликт, если человек высказывает какие-то неведомые мне соображения. Эти соображения, естественно, не связаны с музыкой, поскольку о музыке я и так все знаю.

❾ Я очень спокойно и прагматически, без всякой истовости отношусь к телевидению. В этом смысле могу считать себя стопроцентным антиподом Ивана Демидова. Он — человек не слишком образованный и в музыке разбирающийся не больше среднестатистического молодого россиянина, но прекрасно знает и чувствует телевидение. Я никогда не занимался никакими изысканиями в этой области. С большой тоской и скукой смотрю на таких отлаженных суперведущих-профессионалов, как Познер, Молчанов, Бэлза. Вот это на самом деле прекрасно отполированные «говорящие головы». Новой информации они мне сообщают не так уж много, а с точки зрения человеческой игры настолько выхолощены, что дальше некуда.

Мне интересны только те ведущие, которые обладают харизмой и какой-то странностью. На мой взгляд, по-настоящему крупный телеперсонаж у нас — Невзоров. Абстрагируясь от всех морально-политических проблем, я считаю, что это единственный монстр, которого наше телевидение породило. Все остальные рядом с ним — дети. Мне и раньше нра-

он Бессмертных, а Дюма написал куда больше и куда забавней и даже газету «Мушкетер» издавал, а в академию его не пустили. Ужасно, ужасно обижался человек.

Сейчас учредили так называемую Академию телеискусства, и что? В свое время Тургенева сделали, если память не изменяет, доктором Кембриджского университета, и когда он получал мантию с шапочкой, то сказал: «Как же не идет эта ученая шапка к моей великорусской роже». Телевидение подводят две вещи. Во-первых, идеология, что, кстати, сработало и в кино. «Два бойца» с Бернесом — это фильм, который в любое время будет смотреться, там художественный вымысел лишен идеологической фальши. А, допустим, в «Цирке» есть идеологическая фальшь, и он не то чтобы совсем полностью мертв, нет, он вызывает что-то мило-ностальгическое, но не более.

Во-вторых, на телевидении жесткие сроки, поточный метод. Раньше я по трое суток не выходил из монтажной, питаясь исключительно сигаретами и кофе. Когда выходил — только бы ногами попасть на педали машины и руками — на руль, и все, и доехать бы до дома к пяти часам утра. Эфир ставит очень жесткие рамки, которые человека дисциплинируют и учат работать не думая ни о чем другом. Это замечательная школа, но я не могу сказать, что телевидение приближается к искусству.

Иногда просыпаюсь и думаю — что останется после меня? Ну, там, десятка полтора неплохих передач, которые завтра хотя бы для учащихся средней школы не утратят своей ценности, потому что не заидеологизированы. Но не скажу, никогда не скажу, что какая-то из передач может претендовать на художественность академического масштаба. Скорее, это добротная работа ремесленника. И я не вижу на телевидении ничего выше добротной работы ремесленника. В принципе невозможно пускать на поток шедевры. Одно понятие автоматически исключает другое.

❽ Смотрю все, что делаю сам, чтобы контролировать качество и бороться с глупостью. И то, что делают друзья, знакомые. Время от времени смотрю все подряд, чтобы

вились люди с какими-то легкими задвигами, скажем, ведущие передачи «Наш сад», фанатичные садоводы, фанатичный любитель животных Дроздов — такого рода деятели. Мне кажется, личность на телевидении значит очень много, может быть, больше, чем об этом думают. Скажем, есть ТВ-6, на котором вполне разумно и логично составлена сетка вещания, но смотреть этот канал за редким исключением очень скучно, потому что ведущие там ужасные, никакие. Может, лучшее, что там есть, — это программы о кино, их ведут Мережко и Олейников, оба явно в теме, что называется, хорошо подкованы, и в то же время оба совершенно неинтересны сами по себе. Единственная, кто мне нравится на ТВ-6, — новая девушка Юля Меньшова в программе «Я сама». Это на самом деле очень даже занятный персонаж.

❺ Это сложный вопрос. Думаю, что в окружающей среде я вообще не ориентируюсь, а если и ориентируюсь — только с помощью шестого чувства, которое зовется интуицией. Но то, что у меня нет никаких приспособлений, — абсолютно точно.

❻ Особой разницы нет. По той простой причине, что, как я уже сказал, к камере, телевидению, съемкам я отношусь очень спокойно, то есть равнодушно. Находясь под этим самым оком, а также наблюдая себя по телевизору, я не испытываю ни ужаса, ни особого восторга. (Кстати говоря, если я напрочь исчезну из эфира, то не приму это ни как личную драму, ни как профессиональную катастрофу. Мне всегда будет еще чем заняться.) Но многие считают, что в жизни я лучше: в эфире я чересчур ироничен, саркастичен и вообще страшноват, а вот в жизни такой добрый и обаятельный. Возможно, они заблуждаются.

❼ По-моему, это вопрос терминологии. Если обязательно считать произведением искусства нечто несущее мощный эстетический заряд, то да, разумеется, может, есть даже такое понятие — видео-арт. А если понимать более широко, тем более может. Но на самом деле это тема не для интервью, а для дискуссии, в которой надо просто выяснять, что мы имеем в виду, говоря о произведении искусства, и насколько концепция телевидения в это вписывается.

❽ Единственная передача, которую я смотрю по телевидению всегда и стараюсь к этому времени успеть домой, не пропустить начало эфира, — это автогонки «Формула-1». Раньше это была единственная программа отечественного телевидения, которую я смотрел. Теперь, слава Богу, у нас стоит спутниковый канал «Космос-ТВ», и я смотрю ее по «Евроспорту». Помимо того, время от времени, в зависимости от политической ситуации и общей обстановочки вокруг, я смотрю программы новостей. Если есть что-то, что меня тревожит. Иногда смотрю международные матчи по футболу. Очень редко — фильмы, в основном это наши фильмы из числа новых. Видел «Барабанищу» и очень рад, что посмотрел. Еще несколько фильмов, в отличие от нее, не произвели большого впечатления. Пожалуй, это все. Могу точно сказать, что не смотрю никакие музыкальные программы, потому что

знать, что же эта безумная машина продуцирует.

❾ С сумасшедшим домом. Да, с сумасшедшим домом, оснащенным техникой, где каждый реализует свои возможности ради денег, ради самоутверждения, ради какой-то высшей идеи. Словом, каждый делает то, что считает нужным.

❿ Известно, что нельзя быть немножко беременной. Нельзя быть немножко государственным телевидением и немножко негосударственным. Если это *общественное* телевидение (ОРТ) — значит, оно должно получать деньги от общества, как, допустим, во Франции, где есть подписной канал, люди платят деньги, деньги формируют основу бюджета. Если зритель денег не платит и они поступают только от рекламы — их не хватит ни на что. На Западе даже идеальные телекомпании покрывают при помощи рекламы только 40—50 процентов своих затрат. Вот механика НТВ мне предельно ясна, и пока деньги инвестируются банками — канал будет работать, дай ему Бог. Механика государственного телевидения тоже понятна. Деньги выделяются из бюджета, тратятся, их, как всегда, не хватает, люди не получают зарплату — обычный процесс, во всяком случае, для нашей страны.

Сказать, что главная проблема у нас — девальвация ценностей, было бы слишком пафосно. Беда не во множестве «говорящих голов», плохо взятых операторских планов и бедности декораций. Главная беда — пошлость. Общение на уровне «братвы». У меня есть племянник, который кончает школу. Хороший мальчик из интеллигентной семьи, но у него бритая наголо голова, и одет он так, как одеваются господа бандиты. Это влияние школы. К Богу люди не потянулись, коммунизм не строят, тех, кто делает деньги, государство держит на коротком поводке налогами. Соответственно, господа бандиты становятся эталоном процветания, доблести, а то, что им нравится, рассчитано на интеллект инфузории. Представьте, едет роскошная машина, из которой несется блатная музыка, — ужасно пошло. Пошлая музыка насыщает и эфир. Что ж, будем делать канал для бандитов? Не знаю...

меня от них тошнит, и никакие публицистические, поскольку от них меня тоже тошнит, хотя по другой причине.

❾ По-моему, какого-то универсального подхода к телевидению, монолитного его восприятия быть не может. Для меня это в первую очередь источник информации, для кого-то, может быть, — вся жизнь, отсюда и «мыльные оперы», собственно. Телевидение становится для человека параллельным миром и способом существования, даже более интересным и вдохновенным, чем реальность. Я таких людей знаю и, в общем-то, им сочувствую. Думаю, телевидение реально было создано для них, это самые благодарные зрители. В телевизоре они нашли очень правильный, безвредный наркотик. Наркотик — это хорошо, если жизнь не предоставляет более достойных возможностей, а наша жизнь, по-моему, их не предоставляет. Во всяком случае, для пенсионеров — уж точно. Молодые люди могут быть предпринимателями, бандитами, банковскими служащими, им есть чем заняться. А бедным пожилым людям, естественно, остается только уходить в забвение, и если это самое забвение дарует не бормотухой, а каким-нибудь доном Альфонсо, то слава Богу. Сам я отношусь к телевидению очень цинично. Я его использую, и всё. Но я его не люблю.

❿ Наше телевидение, вообще говоря, неплохое по сравнению, скажем, с американским. Однажды я, сильно простуженный, провалялся весь день в городе Нью-Йорке, переключая каналы. Это был, как оказалось, настоящий мазохизм. Американское телевидение — гадость похуже кока-колы. Наше — лучше, но развивается в ту же сторону, в сторону бессмысленности, безмозглой супердинамичности, перенасыщенной рекламой, нацеленности на какие-то высосанные из пальца сенсации. Европейское телевидение мне нравится больше, но в Европе оно очень разное. В Англии существует правильно рассчитанный и поддерживаемый специальными усилиями баланс между развлекательным, информационным и художественным вещанием. Но это возможно только в случае вовлечения государства. Оба канала «Би-Би-Си» потому так хороши и считаются, бесспорно, лучшими в мире, что существуют в значительной степени на средства госбюджета. Там нет рекламы, нет абсолютного диктата рейтингов, службы продаж рекламы и т.д., как это происходит на всех остальных телевидениях. Они могут себе позволить дорогостоящие проекты, которые менее смотрибельны, но имеют гуманитарную ценность. У нас страна бедная, поэтому не приходится ожидать, что государство будет относиться к телевидению не хамски, а по-хорошему, в творческом смысле, поддерживая его. У нас если есть лишние деньги, их скорее истратят на очередную войну, чем пустят на хорошее дело. Поэтому я полагаю, что телевидение наше будет постепенно ухудшаться, приближаться к американскому — каналов будет становиться все больше и больше, а качественной информации на них — все меньше и меньше.

Интервью вела и записала Катерина Тарханова

СТАНИСЛАВ РАССАДИН

ПОДОБИЯ, ИЛИ Г. З. ЭФФЕКТ

ЗАМЕТКИ ВЕДОМОГО О ВЕДУЩИХ

Торжественно заявляю: когда поносим родное ТВ, все же не вредно помнить, что оно, как прежде говаривалось, лучшее в мире... Ну, по крайней мере в той — не сказать, что очень обширной, — части мира, где лично мне удалось побывать. И что б я там дальше ни наговорил, это свое заявление выношу за скобки.

Отчасти поэтому начну, осторожничая, с самой чепуховой чепухи.

Не знаю, все ли телезрители помнят акцию, которой на удивление гордились телекумиры — Листьев, Миткова, Парфенов, Евгений Киселев, спевшие под Новый год (кажется, позапрошлый) шлягер 50-х про «улыбку», которая «без сомненья». Вот, говорили, как здорово придумали Костя Эрнст и Игорь Угольников, как волновались, репетируя, и — выдали, удивили... Стесняюсь своей ворчливости, но, по-моему, это было ужасно. Потому ли, что у кого-то не обнаружилось музыкального слуха? Нет, озадачивало другое: вдруг показалось, что у такой-то, всегда обращенной к зрителю сияющим фасом, вроде бы хищноватый профиль, другой, обычно такой естественный, оказавшись в несвойственной роли певца, был неприятно зажат... И т.д. Предупреждал же я: чепуха, пустячок, совсем не то, что со всей неумелостью демонстрирует, скажем, одна ведущая на Московском канале, которая вполне органично гляделась в компании тех, кто ей стилистически и, вероятно, политически близок, говоря условно, из круга общества «Память», но вот взялась по нынешней моде вести какую-то, не упомню, викторину-игру-лотерею и как заиграет глазами и голосом, как отставит ножку... Тут уж и я зажимаюсь, боясь сказать про даму такое, чего ввек себе не прощу.

Тем более я не о ней. Я — о них, профессионалах, неожиданно доказавших мне, как драгоценен и зыбок естественный телеоблик, единожды найденный. Это — во-первых, а во-вторых, стало ясно: сама естественность на ТВ — тоже роль, выходить из которой рискованно. Именно так: если в первой реальности, в жизни, естественность — это то, над чем Бог упаси «работать», ты только ей не мешай быть собою, то на телеэкране ее не так-то просто найти и очень легко потерять.

До чего же недавно, лет семь назад, я писал в «Литгазете», что «ведущий (не диктор), спорщик и говорун без бумажки — только он, по-моему, фигура будущего ТВ... Да почему бы и не сегодняшнего?» — добавлял я, наглея на глазах. Мог ли я думать, что будущее наступит стремглав? Но зато теперь мы имеем время и право подумать: ведущие — куда? И ежели мы с вами ведомы, то — кем?

Конечно, прямой ответ на второй из вопросов обернется победной реляцией. Миткова! Осокин! Сванидзе! Доренко! Сорокина, Худобина и Шарапова — три умницы-

красавицы из «Вестей»! Киселевы! Кто еще? Не забыть бы Андрея Макаревича («Смак»), Тимура Кизякова («Пока все дома»), Сергея Уткина («Футбольный клуб»), прелестнейшее телеприобретение — Юлию Меньшову («Я сама»)... Впрочем, фаворитом моим остается Александр Гордон («Нью-Йорк, Нью-Йорк», ТВ-6), почти идеально сочетающий интеллигентность с естественностью. Сочетание, согласитесь, не из самых легко достижимых: интеллигент ведь обычно нервничает, то страшась показаться недоинтеллигентом, то пугаясь явить излишек родовых качеств.

На естественность напираю с тем бóльшим чувством, что хоть вчуже, а и на себя когда-то примеривал роль телеведущего. Бывало, и мне позванивали с телевидения, зовя то в одну, то в другую программу; особенно, помню, настойчиво предлагали вести цикл передач о мировой лирике. И покуда я мялся, соображая, как бы понеобиднее отказать, раздалось: «Вас же в метро узнавать будут!», что подарило мне радостный контраргумент: «Какой ужас! Считайте, что окончательно отговорили!»

Чтобы я в своем отказничестве не предстал чересчур горделивым, сообщу, что с годами помягчал в этом смысле, но — шалишь, больше практически не зовут.

Однако насчет «ужаса» не шучу, даже если дело отчасти в моих личных комплексах. Само положение ведущего... Напомнить ли этимологию?.. Так вот, само положение сбивает с толку, слава Богу, не всех. Например, Владимир Молчанов высказался однажды, этим меня очаровав: если бы, мол, он выставил свою кандидатуру в президенты России, за него наверняка проголосовало бы несколько миллионов, что — ужасно. (Передаю, конечно, по памяти, ручаясь за эмоциональный накал.) А ведущий «Пресс-экспресса» Андрей Егоршев выразился похлеще: попробуйте каждый день показывать по ТВ голую задницу — она тоже обретет популярность.

Это и есть то, что уклончиво называю «эффект г.з.», вовсе не собираясь ерничать. Отмечу лишь, что несомненная правота Молчанова и Егоршева имеет свои варианты, свои нюансы.

Есть давнее стихотворение Владимира Корнилова — о встреченном на улице телевизионном дикторе: «Шагал мужик, засмотренный почище стюардесс». Сильные стихи, из тех, где художник и на себя самого, на всех на нас жестко примеряет излишек самоуважения, который несет безобидный вальяжный дурак: «Случайность популярности уродует, как горб».

Включив канал ТВ-6 и попав на передачу Виктора Мережко «Мое кино», вдруг получаю свежайшую пищу для своих размышлений-сомнений. Оказывается, ведущему столько-то там стукнуло, и коллеги приготовили имениннику сюрприз. Ради — я, признаюсь, так и не понял — милого юмора или достаточно ехидной подначки устроили опрос телезрителей «с улицы» (а где им, спрашивается, еще быть?), знакомо ль им имя Мережко. И вот идут сплошняком ответы, заставившие юбиляра с заметной принужденностью рассмеяться, от комментариев уклонившись. А как же, говорят, знаем! Кажется, военачальник. Или — политический деятель. Или — что-то там еще, но самые распространенные варианты ответов: а) певец, б) член Государственной думы.

Ведь это при том, что и имя на слуху, и физиономия, кабы была предъявлена, показалась бы знакомой. Так почему ж не запомнилось самое главное, то, ради чего Мережко и работает на ТВ?

Возможна лестная версия: элитарная передача! Но кто серьезно к этому отнесется? Дело, скорее, в другом: телевизор смотрят вполне механически, а кто на экране мелькает чаще всего? А) трясуны, по народному определению, то есть рок- и поп-музыканты, — ведь, чай, и Мережко спутали не с Каррерасом и Доминго. И — б) осточертевшие марычевы всех темпераментов и мастей. Так что выходит, какая им (нам) разница, кто таков Виктор Мережко? Ничуть не затрагивая его чувства достоинства — Боже

меня от этого упаси! — всего лишь обнажая (оговорка по Фрейду?) трагикомизм ситуации общей, парадоксальность положения не кого-то конкретно из телеведущих, но самого телевидения, метафорически констатирую: для массового зрителя на месте Мережко в самом деле могла б оказаться... См. высказывание Андрея Егоршева.

А как скажешь иначе? Посредством зрительского опроса выяснилось нечто почти абсурдное, тем не менее существующее реально: ведущий — как деятель и как личность — массе неведом, однако же популярен. В той же массе.

Готов снова оговорить, что самого по себе Мережко этой историей задеть никак не хочу — при том, что не считаю его сильным ведущим. Скорее — наоборот, ибо включаю его в ряд тех, чье положение на ТВ составляет проблему. Не стану же я, в самом деле, всерьез рассуждать, допустим, о Ксении Стриж с ее ужимками и сленгом тинэйджерки (что уже не по возрасту в самом снисходительном исчислении) или о скабрезно вихляющемся Валдисе Пельше («Угадай мелодию»). Мне тут сказать нечего, кроме того, что мы с ними находимся по разные стороны решетки обезьянника; причем оставляю, конечно, за обоими полное право считать, что это я «там, внутри», в качестве выжившего из ума престарелого орангутанга. Все едино — лишь бы по разные стороны.

Равно не стану распространяться ни об «Акулах пера», окрестивших себя столь самонадеянно (я же им предлагаю другое название, куда богаче аллитерированное: «Пираньи пера»), ни даже — хотя почему «даже»? — о передаче, имя которой мой язык тоже все время норовит переиначить, назвав не «Бомондом», а «Моветоном»: и здесь для меня нет проблемы, так как нет конфликта. Было, злился, хулил, но установил с ведущим вполне толерантный мир с той самой минуты, когда он наконец перестал заглушать южным своим темпераментом тех визитеров, что мне интересны, — из-за них я, злясь, все же не выключал телевизор, но вот пошли косяком Газманов, Резник... И всё. Ганапольский нашел свою нишу, я экономлю время, и оба имеем право быть друг другом довольными.

Великое правило «не хочешь — не смотри» вообще действительно только и именно в том случае, когда ниши зрителя и телеведущего четко определились, то есть четко разошлись (нелепо ж, что «мыльные оперы» ругают те, кто их не смотрит; если ж ругают, однако смотрят, нелепость тем более налицо). И это же правило выглядит демагогичным, если явно «не мой» персонаж посягает на материал, который и я имею право считать своим. Вот... Ну, хоть Дмитрий Крылов, еще один объект моей антипатии — с того рокового момента, когда он решил, что может быть Бедекером и в качестве такового, навестив мельком Данию, например, сообщает, будто датчане иронически относятся к Андерсену. (Я, которому повезло в последние годы несколько раз и подолгу быть в этой стране, даже рассказал тамошним друзьям об этом крыловском открытии: люди вежливые, они только сдержанно улыбнулись.) Или — пуще того. На сей раз в «Непутевых заметках» удача улыбнулась Греции, острову Патмосу, где Крылов обнаружил грот Иоанна Крестителя. Того самого, говорит, что написал «Апокалипсис».

Кстати, выразительный комментарий к разговорам о духовном нынешнем возрождении, о повороте к религии. Уж не знаю, крещен ли Дмитрий Крылов, но, к сожалению, знаю точно, что многие из смотревших ту его передачу и искренне почитающих себя верующими христианами, не приметили ляпа. Чудовищного! То есть неумения различить двух Иоаннов — Предтечу, Крестителя, убиенного по просьбе Саломеи и по приказу Ирода, и, с другой стороны, Апостола, Евангелиста, известного под именем Иоанн Богослов. Того, кто действительно был заточен на острове Патмос, где и стал создателем «Апокалипсиса».

В том и беда, что невежество не включает в нашем мозгу сигнала тревоги, и сам

невежда в роли путешественника-просветителя как бы естествен. Дело житейское, как говаривал Карлсон, не зря же Крылов откровенно рекламирует тех, кто оплачивает его путешествия, — тут уж недалеко до предельной ясности ситуации, которую являла аналогичная передача, чье имя забылось (может, «Мир на досуге»?), шедшая до крыловских «Заметок» и параллельно с ними. Там молодая дама на фоне меняющихся ландшафтов демонстрировала меняющиеся туалеты, периодически подмигивая в камеру и, как видно, простодушно не понимая символики этих подмигиваний, — вопросов о причинах выбора кандидатуры, о культурном цензе и прочем не возникало, поскольку фамилия подмигивающей красавицы совпадала с фамилией спонсора или продюсера.

Впрочем, не будем валить все на резко изменившиеся обстоятельства. Подобный самозахват, подобное самоназначенство — не привилегия рынка, который всего лишь придал им наиболее рельефные формы. Уже очень давно я сокрушался печатно, что ТВ слишком неразборчиво потакает тем, кто выходит из его аппаратных недр и не обладает решительно никакими достоинствами, непременными для телеведущих (что, кроме волевых усилий, могло продвинуть на эту роль, скажем, Татьяну Земскову с ее эрудицией и ее речевыми способностями?), а уж о том, чтобы они потеснились, смешно говорить. Как нарочно, сочиняя эту статью, прочел в интервью с Владимиром Познером, что Фил Донахью потерял нью-йоркский эфир, ибо рейтинг его понизился на двадцать процентов. Но можно ли предположить, что катастрофический рейтинг московских программ — не говорю, заставил бы уйти, не надо — не взбодрил бы многозначительно-снулого Павла Горелова или воротил из его эмпирей на грешную землю гореловского антипода Бориса Ноткина, который прежде мне очень нравился, но которому, видно, не пошла на пользу теннисная игра в президентской компании? Иными словами, то, чего представитель «четвертой власти» вроде бы должен пуще всего сторониться, опасаясь микробов, кишащих в стоялом воздухе царедворства...

Ах, эта власть — пусть всего лишь четвертая!

Телеведущий — профессия из сравнительно новых у нас, но с уже достаточно обозначившимися критериями профессионализма. Замечательно — но опасно. И опасность, подозреваю, как раз в чрезмерной серьезности, с какой эта профессия воспринимается самими профессионалами. Словно роль ведущего не в узком, не в цеховом смысле, а в начальственном, вождевом; в таком случае и начинает буквально восприниматься словосочетание «четвертая власть», с моей точки зрения, более чем сомнительное, меняются интонации, тяжелеет взгляд, бронзовеет овал лица... И — конец, в том числе профессиональный. Потому что журналист свободен, пока он — не власть. Пока не осознает себя ею.

Если б не это, то отчего, объясните мне, умный Евгений Киселев не только не отказался от игрушечного звания телевизионного академика, но и переменил видеозаставку? Теперь он, как известно, важно идет, вернее, шествует по государственной Красной площади, позируя на фоне Василия Блаженного («Человек проходит, как хозяин...»), и снисходительно кивает что-то говорящему ему Горбачеву. Что своротило его от спасительной самоиронии к опасному самоуважению — не то ли, что его имя, единственное средь телевизионных ведущих, оказалось в списке ста виднейших российских политиков? Казалось бы, коли такое вышло, бежать бы, схватясь за голову, из этой компании, бежать, лелея свою независимость, но... Короче, в этом отношении мне понятнее Сергей Доренко; он, пусть маленько красуясь, бравируя показательным легкомыслием, заявил в интервью «Общей газете»: не видит зазорного в том, чтоб сменить свое нынешнее занятие на постановку шоу с девочками в коротких юбчонках. Потому что: «Господа, я журналист, вы политики. Если нас с вами поведут на расстрел,

вы будете думать, как вам избежать расстрела и победить, а я — как поставить камеру на лучшую точку».

Независимость и достоинство телеведущих — и в их отстраненности от власти, от любой, порядковый номер значения не имеет. И еще (допускаю, это покажется парадоксом) — в смиренном сознании: они суть подобия. Слегка надоело делать расшаркивающиеся оговорки, и все же отмечу: «в смиренном» звучит без уничижения, «подобия» — в том неоскорбительном и, разумеется, относительном смысле, в каком вообще вторая реальность есть воспроизведение первой — в неограниченной вариантности этого воспроизведения. Говоря упрощенно, от реализма до абстракционизма; в любом случае вторая, эстетическая, реальность соответственно вторична.

Я имею в виду и арифметику телеискусства (если договорились, что таковое есть), согласно которой типаж, предстающий перед телекамерой, уже по одной этой причине претендует на положение типа, образа, и даже внешность его, вмонтированная, как в портретную раму, в четырехугольник экрана, подлежит эстетическим критериям: мы ее критикуем, соотнося с тем, что нам нравится или не нравится. Я и о том отчасти, что на каждую персону телеведущего работает целая бригада, а он, говоря на современном жаргоне, озвучивает плоды этой работы и подчас не совсем свои умозаключения, — ситуация, некогда побудившая самолюбиво взбунтоваться Владимира Мукусева, взревновавшего к тем, кого он будто бы (а может, и вправду) «сделал», к знаменитой троице «Взгляда». И все же главное именно в том, что всякий телевизионный ведущий — в самом деле подобие, персонификация, и.о. той группы населения, той психологической породы, того возраста, склада, общественных настроений и т.д. и т.п., которые принадлежат не экрану, а сущей реальности. Независимо от того, вольно или невольно он выражает их вкусы и интересы. Он свободен, он независим, он органичен — пока, извините за каламбур, ограничен. Пока сознает свою роль как роль, исполняемую во второй, а не в первой реальности. Вот условие, при котором и.о. не превратится в г.з.

Так, тот же Евгений Киселев — превосходнейший исполнитель (пребывая таковым неизменно, если им не овладевают интонации водителя масс) роли политика-политолога-социолога; то есть очень возможно, что, и сойдя с экрана, он преуспел бы на этом — взаправдашнем — поприще, но то была бы другая жизнь и был бы другой разговор.

Так, Александр Невзоров очень талантливо играл роль радикала-штурмовика, но, завоевав возможность испробовать ее на деле, в Думе, скис до неразличимости в думской массе; больше того, попытавшись вернуться на телеэкран, обнаружил потерю формы, растренированность.

Так, Леонид Парфенов — и.о. законодателя общественной моды, наш Петроний, обладающий для этого многими из необходимых качеств, но... Когда-то он задал себе высоту «Портретами на фоне», замечательными, помимо прочего, своей неангажированностью, что не всегда могу, к моему сожалению, сказать о программе «Намедни». Сожаление тем менее умозрительно, что мне, хоть немного, приходилось беседовать с Парфеновым, радостно удивляясь широте познаний и вкусов, раздвигающей — способной раздвинуть! — тот культурный стереотип, согласно которому интерес, допустим, читающей публики сосредоточен на Сорокине — Пригове — Рубинштейне. Впрочем, не в первый раз замечаю, что закон тусовки в жесткости не уступает закону зимовки.

Продолжаю. Так, Андрей Караулов, анфан-террибль нашего телевидения, которого все (кажется, кроме меня одного) клянут и прекращают на время свои проклятия лишь для того, чтобы не опоздать к началу «Момента истины», — он и.о. следователя-дознатчика, Порфирия Петровича, чья роль традиционно не пользуется симпатией, так

что длинную очередь, выстроившуюся к этому мастеру пыточных дел, вероятно, следует объяснить не только жаждой рекламы любой ценой (даже ценой унижения), но и отечественной тягой к исповедальной выворотности. А ежели Караулов, что случается, пережимает и переигрывает, то от чересчур неулыбчивого сознания своей миссии, — вот, кстати, когда с приязнью вспомнишь о постмодерне, который хлопочет об игре в пику серьезу.

Далее. Кира Прошутинская... Хотя это уже скорей из разряда не закономерностей, а печальных курьезов. Кто она нынче, в своей программе «Мужчина и женщина»? И.о. былой Валентины Леонтьевой, для которой, кажется, и готовила передачу «От всего сердца», — и, глядя, как эта женщина, всеочевидно и всесторонне милая, смотрит на очередного избранника преданными, чуть не заискивающими глазами, вдруг начинаешь задним числом (и, конечно, неблагодарно) сомневаться: а есть ли у нее вообще дар ведущего? Ведь, положа на сердце руку, и в «Пресс-клубе», ею оставленном, Прошутинская со своими умоляющими интонациями играла классическую роль примирительного елея, проливаемого на стихию этого бурного, амбициозного, в большинстве малокультурного сборища, где каждый ощущал ведущим себя самого. И ежели есть основание в этом сомнении, в свою очередь, усомниться, так это всеочевидный маразм, в который «Пресс-клуб» впал в постпрошутинское время.

Наконец — чтоб завершить представительно-выборочный список, — элегантнейший Владимир Молчанов был и.о. интеллигента, и, возможно, его нынешняя неприкаянность, неудача за неудачей (тем более обескураживающие, что он вроде бы делает прежнее, свое дело) как раз от того, что исполнителя обязанностей убедили: он и есть тот, кого изображает во второй реальности. Однако беда в том, что сама-то роль интеллигента, сам его облик, его самоощущение сильно переменились с перестроечной поры, когда нас тянуло быть снисходительными. Когда мы радовались свободе и гласности самим по себе, когда в звании просветителя на телеэкране мог выступать темный Феликс Медведев и самому Молчанову мы не слишком ставили в строку явные его спотыкания на интеллигентской стезе. И если можно списать на мою злопамятность, как он ляпнулся, поверив дурацким бредням об убийстве Маяковского, то нынче и вовсе тоскливо глядеть на сотворение сладчайшего мифа из Бориса Панкина, изображаемого былым светочем былого либерализма, хотя мне-то он твердо помнится литпогромщиком.

Выводы из этого общего положения, которое мне, признаюсь, кажется очевидным, всякий делает сам, я же только напоминаю: всё или, по крайней мере, многое из вышесказанного — не хула, подчас даже не критика. Тем более что...

Тем более что — см. торжественное начало этих заметок.

Помнится, в первый раз побывав в милой мне Дании, я вывез оттуда такую домашнюю формулу: страна доверчивых собак и скучного телевидения. В том смысле, что собаки почти не лают, так что когда однажды на улице Норреброгаде на меня забрехал пес, я вздрогнул, как при землетрясении; поднял глаза — ну, конечно, за поводок держался явно обкуренный тип. А что до ихнего телевидения, то откуда же взяться развлечению от скуки? Ни тебе стрессов, ни путчей, ни перестроек, ни тех же землетрясений.

О, нам-то — и к несчастью, и к счастью — еще долго иметь интересное телевидение. Наша поминутно сотрясающаяся почва (еще Герцен сказал: привыкаем жить, как поселяне возле огнедышащего кратера) будет способствовать появлению новых и ярких телефигур, которые полнее всего явят свою яркость в ситуациях экстремальных — подобно нашему президенту и вообще в соответствии с русским характером и российской историей. Но и иллюзии, самолюбивые обольщения, подмена ролей и т.п. тоже — надолго; когда земля под ногами колеблется, быть устойчиво трезвым — трудно.

СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ

СКРОМНОЕ ОБАЯНИЕ TV

В середине 60-х годов, когда в разных европейских странах активно снимались киноальманахи, появилась итальянская лента «Комплексы». Герой одной из новелл страстно мечтал сделаться телевизионным диктором. Окружающие полагали его сумасшедшим — ведь у персонажа Альберто Сорди была, что называется, «лошадиная морда», природный дефект нижней части лица. Особенно отталкивающее впечатление производил наш телеман, когда улыбался.

Сам он, однако, был абсолютно лишен комплекса по поводу своей внешности. И — отправился завоевывать телевидение. Всеми правдами и неправдами добрался до эфира и — широко улыбнулся благодарным зрителям.

На следующий день наш герой стал воистину героем в национальном масштабе. В домах, на площадях и в закусочных все только и говорили о новом обаятельном дикторе, ждали вечера, когда он снова улыбнется им с телеэкрана...

В советском прокате «Комплексы» не демонстрировались. А если бы тридцать лет назад нам их и показали, мы вряд ли восприняли бы ленту всерьез. Ну, комедия и комедия. Похохотали, вышли из кинотеатра и забыли. Ведь сопоставить новеллу про телевидение с нашей тогдашней жизнью не было никакой возможности. Советское телевидение, как и все советское, развивалось по своим собственным законам, к реальной жизни имеющим отношение весьма отдаленное. И если говорить о том, что действительно удалось перестроить в эпоху гласности, то телевидение следует назвать в первую очередь.

Если бы старую новеллу из «Комплексов» показать сегодня, она уже не воспринималась бы как забавная итальянская кинофантазия. «Лошадиная» улыбка героя Альберто Сорди смотрелась бы в одном ряду с оттопыренными ушами Глеба Скороходова, провинциальным говором Дмитрия Диброва, косноязычием Евгения Киселева, отрицательным обаянием Татьяны Митковой...

Современные зрители старого фильма поняли бы, что еще тридцать лет назад на Западе отметили вещь, очень важную для восприятия телезрелища. Различного рода внешние дефекты, смешные или раздражающие в бытовом общении, в случае телеведущих выступают едва ли не гарантами привлекательности.

Но дело, разумеется, не в одних лишь телеведущих. С того момента, как государство ослабило контроль за телевидением, в дело вступили, так сказать, «народные контролеры» —

телекритики. Вместо верности политической линии они принялись требовать от телевидения Большого Искусства.

Телевидение — это электронное средство информации, следовательно, информация и должна здесь править бал. И в конкуренции каналов побеждает не тот, который, подобно видеосалону, каждый вечер «выстреливает» боевиком, а тот, что подает добытые новости наиболее эффектно.

Воспринимать информацию «всухую» сложно и очень утомительно. Поэтому, если на дикторе вместо пиджака и галстука — пестрая рубаха (даже не от Труссарди) — уже хорошо. А если он рассказывает о захватывающих вещах заплетающимся языком, так, что в начале фразы не знаешь, сможет ли он ее закончить, это вообще замечательно.

Когда о творчестве Франчески Гааль или Марики Рёкк повествует ученый киновед, расположившийся в глубоком кресле, — это информация для времени 23.45. Когда же — худощавый мужчина с маленьким лицом и большими ушами — это, безусловно, в 20.10.

Самое большое искусство на телевидении, как мне кажется, состоит в том, чтобы как можно оперативнее и ярче доставить информацию адресату. И, быть может, многочисленные телеигры и телевикторины, наряду с новостийными выпусками, играют здесь главную роль. Ведь и в респектабельном «Поле чудес», и в какой-нибудь мимолетной «Шпильке» есть вопросы — простые и не очень, и ответы — правильные и не совсем. А в этих вопросах и ответах... совершенно верно, информация, которой взрослый человек у телевизора насыщается во время игры так же, как ребенок во время своих игр со сверстниками. Неудивительна поэтому страсть у детей к телеиграм. Наблюдая за своими, могу ответственно заявить — многие небесполезные сведения об окружающей действительности они получают именно от телевикторин.

Впрочем, еще более обширные и полезные сведения мои ближайшие потомки черпают из латиноамериканских «мыльных опер», в которых в простейшем графическом виде разыгрываются типичные жизненные ситуации. Не важно, как зовут героев — Мария или Роза, Риккардо или Виктор. Не важно, где разворачивается действие — в Мексике, Аргентине или Венесуэле. Важно, что имеет место очищенная от всяческих бытовых реалий История жизни. Бедная Девушка встречает Богатого Парня. Вспыхивает Любовь. Родственники Богача всячески пытаются ей помешать, и на какое-то время им это удается. Влюбленные расстаются. Бедняжка, однако, работает не покладая рук и сама добивается Славы и Богатства. Происходит Новая Встреча. Коварные Родственники посрамлены, а особо мерзкие — уничтожены. Богатая женщина соединяется с Богатым Мужчиной.

В этой схеме есть вся информация о жизни, необходимая широчайшим слоям населения.

Первое. Не ропщи на свою бедность и не завидуй богачам. Если при небольшом достатке ты будешь доброй(ым) и открытой(ым), удача тебя не минует.

Второе. Умерь гордыню при столкновении с миром богатых. Ну, не одеваешься ты у Армани, не ходишь на презентации, не имеешь малинового пиджака или бриллиантового колье. Счастье не в этом, а в том, чтобы жить своей и только своей жизнью. Упорно работая, ты вполне можешь достичь определенного достатка.

Третье. Никогда не предавай свои чувства. Любовь, преданность родителям и друзьям, уважение к старшим, покровительство молодым — на этом весь мир держится.

Всероссийская любовь к «Богатым...» и «Розе» вовсе не означает, как то пытались изобразить, массовое народное помешательство. Она означает

здоровье народа, а также его верную интуицию. Среди многочисленных телезрелищ было выбрано самое телевизионное.

Когда-то очень давно на советских голубых экранах демонстрировались фильмы-спектакли. Их создатели понимали, что для передачи художественной информации по телеканалам форма художественного кинофильма не годится. Необходимо, чтобы действие развертывалось в основном в помещениях, лишь изредка и ненадолго выходя на улицу. Чтобы операторы снимали длинными, статичными, часто крупными планами, отказываясь от монтажных изысков. Получившаяся форма не воспринималась ценителями Большого Искусства и очень полюбилась обычным зрителям.

Если бы они, зрители, умели формулировать, то свою приверженность «мыльным операм», которые по форме есть не что иное, как фильмы-спектакли, они объяснили бы так.

Невозможно судить «мыльную оперу» по законам художественного кинематографа. Смотря телевизор, можно ведь и отвлекаться от действа. Выходить из комнаты по различным надобностям, готовить обед или говорить по телефону... Поэтому очень важны неторопливость действия, привлекательные актеры и внятно проговариваемый текст.

Необходимо не мешать зрителю считывать информацию.

Понятно, отчего люди, пишущие о телевидении, знать этого не хотят и все время требуют какого-то Большого Искусства. В нашей кинематографической жизни мы это уже проходили семь-восемь лет назад. Тогда, озаренные идеями V киносъезда, мы вдруг уверовали в существование некоего «советского зрителя», который истомился в ожидании Большого Искусства. Кто знает, если бы в середине 80-х мы осознали, что подавляющее большинство кинозрителей истомилось не по Куросаве и Муратовой, а по Джеймсу Бонду, Бэтмену и Индиане Джонсу, может, нынче у нас и не случилось бы окончательное решение кинопрокатного вопроса в одной отдельно взятой стране...

Российскому телевидению, разумеется, не грозит участь российских кинотеатров, поэтому Большого Искусства от средства массовой информации можно требовать сколь угодно долго и рьяно. Невзирая на то что, скажем, «Берлин, Александерплац» не только никто не смотрел, но, кроме вездесущего Андрея Шемякина, никто и не описал как событие культурной жизни.

Не событие, стало быть. Хотя специально для телевидения снято, и специфика учтена. Большое Искусство мешает. Мешает считывать полезную и весьма своевременную для нынешних россиян информацию.

В скобках следовало бы заметить, что отсутствие прессы на эту картину свидетельствует о том, что для современных выразителей общественного мнения телесериал Фасбиндера оказался менее интересным, чем, скажем, передача о режиссере, сделанная несколько лет назад Константином Эрнстом и описанная, кажется, всеми уважающими себя печатными изданиями.

Впрочем, если бы речь шла просто о предпочтении передачи фильму, все было бы нормально и естественно. Ведь само слово «передача» подразумевает передающую и принимающую инстанции, следовательно, это классический телевизионный процесс, организованный к тому же по-эрнстовски ярко и броско. Фильмы вообще-то снимаются для показа в кинозалах, а телевидение — не родная среда их обитания.

Когда телевидение транслировало фильмы, созданные режиссером для кинотеатров, все восторгались и умиля-

лись. Здесь — молчание или вежливое «спасибо за доставленное удовольствие».

А знаете, кто виноват?

Сам Фасбиндер, царство ему небесное.

При всей замечательности сериала есть в нем некая нарочитость телевизионной формы, идеальной для мексиканского Пимштейна, но не для Фасбиндера. Деньги итальянского телевидения обязывали режиссера укладываться в стандартный формат, удлинять планы, растягивать монологи... Но сделать из любимого романа Дёблина полноценное телезрелище режиссер не смог бы при всем желании.

Смотря по телевизору «Берлин, Александерплац», можно считывать информацию не о Франце Биберкопфе, не о прелестной Мице и не о коварном Райнхольде — о самом Райнере Вернере Фасбиндере, сочленяющем мир дёблинских персонажей со своей собственной жизнью.

Такую информацию могут получать лишь те, кто давно и хорошо знаком с творчеством режиссера, видел его фильмы в кинозалах, а об экстравагантной жизни ведал задолго до появления эрнстовской передачи.

Много ли таких людей?

Ой, мало!

Провал фасбиндеровского сериала позволяет, между прочим, дать ответ и еще на один традиционный вопрос.

Что делать?

Оставить телевидение «Кассандре» и «Мануэле», «Санта-Барбаре» и «Династии». Это — их дом, в котором героям Алена Рене и Федерико Феллини делать нечего.

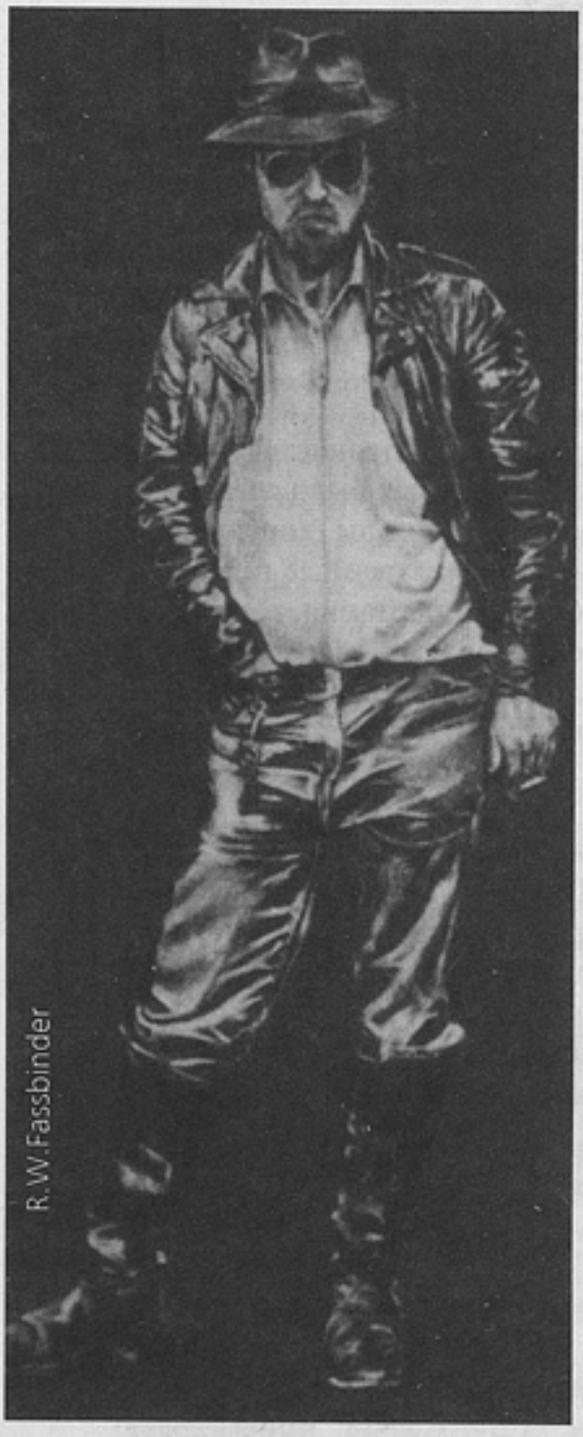
Пусть царят на малом экране Парфенов от Труссарди и говорливый Шолохов, мелодичный Валдис Пельш и попсовая Ксюша.

Большое Искусство на то и большое, что может раскрыться полностью лишь в тех формах, в которых было создано. Театры и концертные залы, хиреющие кинотеатры и художественные галерки — вот сфера его обитания. Для того чтобы встреча с Большим Искусством состоялась, нужны усилия, неадекватные тем, что прилагаются при нажатии кнопки на пульте управления телеприемником.

По информационным каналам Большое Искусство все равно не передать адекватно. Оно не доставляется на дом. Те, кому оно действительно необходимо, отправляются на встречу с ним сами. Может быть, после получения информации по телевизору о месте встречи.

Ю.СКРАМТАЕВА

ФАСБИНДЕР-95



«Берлин, Александерплац»
(Berlin Alexanderplatz)

Сценарий Р.В.Фасбиндера (по роману Альфреда Дёблина).
Режиссер Р.В.Фасбиндер.
Оператор К.Шварценбергер.
Композитор П.Рабен.
Художники Х.Гасснер, В.Ахманн, Ю.Хенце.
Производство: Бавария Ателье, РАИ (по заказу ВДР). 1979—1980.

...И я наконец понимаю, что в судный день Бог позовет меня моим собственным голосом: «Жан! Жан!»

Жан Жене. «Нотр Дам де Флер»

Франц Биберкопф отсидел срок за убийство любовницы. Он поклялся не совершать больше ничего противозаконного. Но клятва Франца была заблуждением. Он полюбил гангстера по имени Райнхольд. Их любовь была взаимной, но безнадежной. Франц завел подругу. Райнхольд убил ее.

Райнхольд оказался в тюрьме. Франц — в психиатрической лечебнице. По выходе из этого заведения Франц перешел к спокойным занятиям, сделавшись вахтером на фабрике.

Рассказанное происходило лет пятнадцать назад перед кинокамерой — во время съемок фильма Райнера Вернера Фасбиндера «Берлин, Александерплац». Осенью 1992 года это совершалось на глазах зрителей московского Музея кино. Осенью 1995-го — на отечественных телеэкранах.

ФИЛЬМ ВО ВРЕМЕНИ

Фильм пребывает во времени. И вызывает к жизни разнообразные трактовки и объяснения.

В начале 80-х западногерманская кинокритика усматривала в картине особого рода личностность, неотделимую от рефлексии истории. Видела она и то главное, по мнению автора фильма, что отличало «Александерплац» как явление кино — его целостность.

Первый показ картины выявил сложность не одного лишь ее непосредственного содержания, но и самой формы ее бытия. Почти 15-часовое произведение, снятое на кинопленку и имеющее все отличительные черты кино, обречено было на демонстрацию по принципу телесериала.

Показы в кинозалах были затруднительны из-за большого метража фильма; но и «сериальный» подход к нему оказывался недопустимым. Резкое расхождение всего его облика с привычным телезрелищем, быстрым и четким, автоматически вызывало реакцию отторжения. Выплеснувшись в прессу, она обратилась в определенный момент в клеветническую кампанию. Режиссер обвинялся в чрезмерных расходах на производство картины — в действительности она обошлась весьма дешево.

В условиях вынужденной двойственности — кинофильма, обреченного на телеучасть, — указание на целостность и «личностный историзм» картины представлялось позитивной оценкой уже само по себе. Оно означало признание за фильмом права называться авторским произведением даже в виде «сериала». Волны массового раздражения, однако, это перекрыть не могло.

Ситуация «русской Веймарской республики» в начале 90-х осложнила восприятие фильма в России не менее радикально.

К моменту показа в 92-м году в рамках программы Киномузея «Александерплац» обладал уже репутацией произведения социально настроенного автора. На фоне же отчаянного подъема мифотворческого мышления, отыскивавшего в мировой истории подобия общей невменяемости России того времени, картина оказалась весьма кстати.

К ней отнеслись как к вещи, имеющей фактологический характер. Не зеркала-двойника отечественных социальных бед, но части общественного бытия, свидетельства его изменений. Угроза новой тоталитарности, естественная (в числе множества других угроз) для любого зыбкого времени, обретала в свете «Александерплац» почти физическую конкретность. Что превращало фильм из произведения искусства в генератор социальных фантазий.

Такого рода подход имел, безусловно, и свою положительную сторону. Вместе с обострением внимания к общей ситуации немецких 20-х годов мир «Александер-

плац» представал актуальным и на уровне личных судеб его обитателей. Деклассированность, как воздух городских улиц, — проступала в фильме яснее любого рода политических прогнозов.

Ныне ситуация смикширована, а фильм остался прежним. Точно таким, каким он был ранее; точно таким же, каким будет он впоследствии. Нет нужды объяснять, что ни одно произведение в истории не изменилось еще под влиянием его трактовок по ходу времени.

Но сегодня «Александерплац» воспринимается несколько иначе, чем в 92-м. Особого рода уникальность заключена в отношениях фильма с его конкретной исторической дешифровкой.

«Странный» характер «Александерплац» определяется отсутствием исчерпывающего смысла в любом конкретном определении его проблемы и предмета. Вчера его могли назвать произведением о закономерностях истории. Сегодня — о сложном сплетении человеческих судеб, завтра — о сексуальных трагедиях. Тогда как фильм с неизбежностью отторгнет всякую единичную трактовку — так же, как их комплекс.

«Александерплац» — картина, отвергающая не только однозначность, но и многозначность любого уровня. Это конкретное произведение. Оно имеет название, совпадающее с местом действия, в фильме почти не показанным. Оно производит впечатление необычайной доступности: все это здесь, на телеэкране, совсем рядом. И картина действительно находится возле зрителя — так же, как дерево, растущее у дороги.

Дерево может быть названо «деревом» или иначе — в то время как оно продолжает свободно расти в согласии со своей природой.

ИСТОРИИ БЕРЛИНА

«Александерплац». «Ряд маленьких диких историй, каждая из которых могла бы сделать честь самым непристойным бульварным газетенкам»[1]. И при этом фильм имеет качество реальности, столь же полной, как реальность существования уникального человека.

Никак иначе. Поскольку в ситуации Фасбиндера — там, где фильм есть явь, жизнь отнюдь не есть сон. Напротив — явь, и совершенно такая же. Фильм есть жизнь.

И сюжет его — все та же цепь странно-убийственных и неизбежно трагичных эпизодов, которыми жизнь наделяет человека в отплату за остроту чувств и зрения. Таким историям нет необходимости быть строго автобиографичными: они скользят и уходят. Быстротечные, они лишены всякой ценности, исключая одну только сомнительную ценность опыта.

Подробности сюжета затевают между собой зловеще четкую игру. Так, последней своей подруге Франц дает имя Мице, тогда как она называет себя Соней; в действительности ее зовут Эмилией. Что, по логике сюжета, свидетельствует о намеренном пропуске двух его звеньев, так как история связи с Мице предполагает собою контакт с еще двумя женщинами. Вспомнив о том, что ранее Франц принимает у себя двух любовниц Райнхольда и отказывается от третьей, легко заключить, что катастрофа настигает героя в лице именно той третьей женщины, которой он избежал вначале и связь с которой приводит к трагедии.

Особое значение внутри фильма и вне его приобретает выбор на роль Мице Барбары Зуковой. Театральная актриса, открытая Фасбиндером для кино в «Александерплац», — она чиста и прозрачна до болезненно яркого свечения. Ее восторженная женственность приобретает нарочитые черты, открывая в героине отнюдь не

[1] Формулировка Фасбиндера.

женщину. Напротив — решительного мужчину, преследующего только собственные цели, но не находящего при движении к ним необходимых средств. Это существо наивно, но непоколебимо.

Через год после «Александерплац» Зукова предстанет у Фасбиндера женщиной по имени Лола в одноименном фильме — разрушительницей, холодной проституткой-вамп. В том же 1981-м Маргарете фон Тротта снимет ее в роли террористки, гибнущей в тюрьме («Свинцовые времена»). Пятью годами позже фон Тротта осуществит проект фильма о Розе Люксембург. Эта бесцветная картина отчетливо литературной природы совместит все ипостаси экранного типажа актрисы. Ее Роза — целеустремленная женщина, наивно и почти патологически не отдающая себе отчета в последствиях своих действий, революционных призывов. С предложением снять фильм о Люксембург к режиссеру обратились после смерти Фасбиндера: первоначально картину намеревался снимать он. Круг замыкается.

Опасный привкус событийной стороны сюжета «Александерплац» явлен и на уровне целой биографии, обладающей стихийной способностью воспроизводить себя. В начале фильма Франц покидает тюрьму, где он оказался после убийства подруги. В финале — в тюрьме за убийство женщины оказывается Райнхольд, повторяющий судьбу Франца.

Скульптурный, нервозно-красивый Готтфрид Йон (Райнхольд) исполнял ранее у Фасбиндера роли недоступных созданий, любимых и опасных предателей. «В году тридцати лун» — в фильме, снятом за два года до «Александерплац», — артист рисует образ мужчины-мечты, отвергшего влюбленного друга. Теперь, в 80-м, Райнхольд любит Франца и мучает его, страдая от любви. Его боль равна боли возлюбленного — и их пути оказываются одинаковы, хотя и не параллельны.

Отбыв положенный срок, Райнхольд способен превратиться в нового Франца Биберкопфа, точно так же вышедшего когда-то из тюрьмы. Он встретит своего собственного Райнхольда, нового Райнхольда, — трагическая история начнется вновь.

По ходу сюжета Франц несколько раз попадает в обитель проституции — на «улицу порока», где не слишком молодой его жрец неизменно рассказывает Францу одну и ту же отталкивающую историю — о Вавилоне и блуднице-вампире, его воплощении. И однажды Франц решается ответить этому человеку — опять же историей.

«Муха... Она в цветочном горшке, засыпана песком, а ей хоть бы что. Она высовывает свою черную головку и уползает».

Суть рассказанной Францем истории состоит в том, что она лишена качества. Это — простая бытовая зарисовка. Эпизод из жизни обратился в притчу только оттого, что Франц усмотрел в реально увиденном явное сходство со своим собственным положением. Не заметь он мухи и не расскажи о ней, ситуация его существования не изменилась бы. Тогда как в этой притче раскрывается механизм возникновения любого мелкого звена в сюжете «Александерплац» — будь то сексуальная связь, политическое собрание или торговля нацистской прессой.

Все истории в фильме связаны с реальной жизнью, но изложены произвольно. Они вторичны по отношению к человеку. Лишены самоценности, поскольку если и ведут к чему-то, то всего лишь к накоплению человеком бытовых двойников своего собственного сознания.

Рассказаны же эти истории потому, что нельзя было не рассказать их. Соглашаясь с любой бытийной реакцией своего героя, Фасбиндер наделяет Франца-рассказчика способностью к творчеству во спасение себя. Поистине, лишь высказанное личное страдание способно возвыситься над рассказом о Вавилоне-Берлине и его кровожадном символе. Над нетленной историей безумия жизни всегда равного себе самому.

ДВОЕ И ОДИН

В «Александерплац» Фасбиндер снимает не свою историю — историю Райнера Вернера Фасбиндера, сына врача; человека, родившегося 31 мая 1945 года.

Он снимает историю Франца Биберкопфа и его спутника Райнхольда. Двух литературных героев, «оживленных» артистами и камерой. Соединивших на экране свои судьбы так, чтобы физически живущий человек, родившийся 31 мая 1945 года, смог задаться вопросом, есть ли смысл в том, что происходит с ним. И не скрывается ли главное в событиях, которые обтекают человеческую душу, не задевая ее.

Необычаен эпизод из эпилога «Александерплац», эпизод-ви́дение.

Изображение на экране внезапно становится двухслойным, составленным из боксерского ринга на первом уровне и движущейся толпы людей — на втором. На ринге Франц и Райнхольд. Они объясняются, они бьют друг друга. Тех, кто следит за боем, устраивает этот поединок; но они разводят влюбленных в стороны, стоит их бою перейти в объятие.

Возникает крупный план Франца, и смысл эпизода становится ясным. Франц статичен. В толпе позади него нельзя различить лиц, они размываются, кружат за неподвижной головой Франца. Он и его друг, их любовь оказались в точке абсолютного покоя. На оси вертящегося мира, ставшего для них фоном, чужой реальностью.

Вопрос о воздействии этого эпизода уже не возникает. Он идентичен всем остальным, в нем отсутствует малейший слом эстетики. Главным оказывается поэтическое обозначение позиции героя и позиции режиссера. Статика режиссерской позиции отнюдь не поза стороннего наблюдателя, хотя в жизни Фасбиндер не питал особенной симпатии к людям, берущимся за радикальное изменение бытия.

Это положение созерцателя, постигающего мир только через себя.

Режиссер жил внутри фильма и вместе с ним, познавал себя все глубже. Его знание сделалось, наконец, достаточным для определения своих отношений с миром.

ИДЕНТИЧНОСТЬ

Райнер Вернер Фасбиндер — человек, снимавший кино.

Это кино было им самим. Громадный текст, известный сейчас как творчество Фасбиндера, нет смысла именовать поэтому «завещанием», «делом жизни» или иным подобным сочетанием слов. Этот текст отснят потому, что возможность не быть отснятым для него исключалась.

И если сам факт появления текста есть результат работы времени, заставляющего человека снимать фильмы вплоть до окончания физической жизни, то и сам внешний «образ творчества» оказывается плодом все того же времени.

Кино ближе других искусств к живой реальности лишь на нынешнем этапе истории. Иное время, прошедшее или будущее, производило и произведет свои варианты ответа на вопросы об облике искусства, максимально приближенного к творящей личности. Образ творчества не избирается свободно — художник выталкивается своим временем в рамки той или иной деятельности.

Отдать кино все — формула профессиональной деятельности Фасбиндера. Такое, однако, невозможно.

Искусство, хотя бы и исключительное, неравноценно по отношению к личности. И человеческое «все» (разумея личные связи, покой, благополучие) не может быть принято искусством. Поскольку искусство есть результат человеческого опыта — но не личность, не живое существо, с которым допустимо общение. Между тем связь с этим искусством оказывается для такого художника, как Райнер Вернер Фасбиндер, единственной в своем роде по интенсивности.

«Дневник больного волей». Таково высказывание австрийского писателя Гуго фон Гофмансталя о творчестве человека, работающего из чувства внутренней необходимости. Приняв упоминание о «болезни» художника за выражение драматизма его бытия, формулу видится возможным прояснить введением лишь одного слова.

«Дневник больного *доброй* волей». Человека, побуждаемого к действию не чьим-либо принуждением, включая собственное, — но очищенной нежностью к тому единственному, в чем виден свет абсолютного смысла.

Снимая «Александерплац», Фасбиндер, как было уже сказано, снимал не свою историю. Он снимал историю двух любящих, чьи судьбы оказались бы идентичны, не будь действие фильма погруженным во время с его законами. Сдвиг времени превращает героев в непохожих людей; он заставляет Райнхольда, возлюбленного Франца, совершить в финале точно то же самое, что было сделано Францем еще до начала картины, — убийство как протест против мирового безумия.

Время — единственное, что разлучает людей. Единственное, вследствие чего существует сам фильм как протяженное произведение. Основой же фильма предстает любовь. Героев друг к другу и режиссера к ним — как зеркальное отражение их грешной любви . Стремление к абсолютному «я», пребывающему на экране в двух лицах, к собственному идеальному образу. К святости-в-себе.

Итак, Франц Биберкопф отсидел срок за убийство любовницы. Он поклялся не совершать больше ничего противозаконного. Он полюбил гангстера по имени Райнхольд. Их любовь стала взаимной.

Франц завел подругу. Райнхольд убил ее. Он оказался в тюрьме. Франц — в психиатрической лечебнице. По выходе оттуда Франц Биберкопф остался тем же человеком, каким был вначале. Иначе быть не могло.

ВОЙНА ИМИДЖЕЙ

СОЦИОЛОГИ КУЛЬТУРЫ О ТЕЛЕВИДЕНИИ

Борис Дубин. Я сказал бы, что из всех неискусств для нас важнейшим является телевидение. По данным ВЦИОМ видно, что центральные издания просто перестали быть массовыми. Сейчас в лучшем случае читают местные газеты, их разовая аудитория в два-три раза больше, чем у самых тиражных центральных. Но важно даже не это: в сравнении с концом 80-х — началом 90-х годов теперь читают совсем другие газеты — не общеполитические, а информационные, развлекательные, женские, какие угодно, но не те, к которым мы привыкли в прежние годы, — «Известия», «Литературка», «Московские новости». Читают о скандалах. Рекламу. Объявления о рынках.

Изменились основания общности — взглядов, интересов, чувств, положения, наконец. Если для предыдущей эпохи значимой была политически ангажированная тематика, то теперь это — повседневность: страхи, ежедневные потребности что и где подешевле купить, сменять, продать. Передвижение людей, товаров, денег — пик сегодняшней активности — не предмет для центральных газет. Они просто не могут зафиксировать то, что интересует миллионы соотечественников изо дня в день.

Про журналы нечего и говорить. Тиражи «Нового мира», к примеру, сократились почти в сто раз!

А вот телевидение смотрят семьями как минимум два-три часа каждый день. Кроме того, работают тысячи местных станций, сотни частных, локальных сетей. На 95 процентов наше население — телевизионное, у трех его четвертей телевизор цветной, у каждого пятого — видео, а у двадцатого — декодер для кабельной сети.

В нынешней России практически уже нет общего для всей страны зрелища. У спорта, к примеру, теперь куда меньший масштаб, а значит — другой тип реакции, сопереживания. То же самое — с эстрадой. До перестройки наше общество было воспитано даже не на кино, а на эстраде, транслируемой по телевизору. Теперь смотрят «Кукол», но у них интонация иная — гротесковая, сатирическая. И ожидания у зрителей тоже: ну что они еще выкинут? Характерно, что любимые передачи во всех возрастных и имущественных группах — юмористические.

Алексей Левинсон. Есть и еще одна зарубка, отделившая прошлое от настоящего, старшее поколение от молодого. Личное подключение к политическому процессу несколько лет назад шло через масс-медиа — взрослое население «смотрело съезды» (или «слушало съезды»). Для молодых людей такой формы тотальной интеграции не существует. ТВ, на мой взгляд, больше не будет средством подобной мобилизации.

Б.Дубин. Изменилась сама организация масс коллективного смыслового поля, а следовательно, и система водоразделов. То ли государственное давление на кино до Горбачева было слабее, чем на ТВ, то ли осуществлялось оно в другой форме, но мы могли в кино увидеть нечто на телевидении немыслимое. События в зрительской жизни моих сверстников — это события не телеэкранные. На голубом экране было в основном государство, причем — вошедшее прямо к вам в квартиру, в этом смысле соединившееся с вашим личным приватным временем. Время вашего дня, пространство вашей квартиры, все поле жизненного существования было рубрицировано сеткой телепередач, подчинено символике, суггестии как бы такого уютного, «мирного» экрана. Кино, театр, концерт были событиями по твоему выбору и в этом смысле как бы более личными. «Стена» между домашним и публичным времяпрепровождением была, я думаю, сделана из того же официального «материала», что и между «массовым» и «элитарным». Эти границы полностью не совпадали, но отношения между ними были теснейшими.

Была еще одна преграда, отделяющая наше закрытое, замурованное общество от всего мира. В кино мы искали и нередко находили хотя бы какое-то подобие мно-

гообразия. Телеэкран же ставил другую рамку — рамку коллективного «мы». Разделенные и намагниченные смысловые перегородки считывались в основном интеллигенцией, что и обеспечивало ее особую роль в отечественной культуре.

Теперь все эти «стенки» поплыли. Одновременно на ТВ пришла зарубежная культура: массово-развлекательная, уже не государственной принадлежности, а как бы приватная, спонтанная, создаваемая на глазах у публики.

А поскольку весь набор жестких противопоставлений (государственное — публичное, массовое — элитарное, свое — чужое) было мыслимо только в прежней системе ценностей, то теперь, когда вся конструкция смысловых барьеров крошится, встает вопрос о социальных функциях.

Как выстроена здесь и сейчас публичная сфера, как она расчленена, отделена от приватной? Кто ее может структурировать, что за деятели действуют, какие идеи вращаются, с кем обмениваются, на каких условиях и с каким успехом? Как распространяются образцы поведения — того, что носить, о чем думать, что пить и есть, как целоваться, в какую школу отдавать детей? Как транслируется по ТВ проблематика нормальной жизни?

Даниил Дондурей. Если раньше образцы своих поступков, поведения люди находили в обыденной жизни, проверяли себя в общении внутри своей микрогруппы, то теперь нормативную этику и эстетические ценности они получают в основном из «ящика». Огромная разница. И — пространство для, так сказать, приватизации «оперативных мифологем».

Б.Дубин. Да, это так. Скажем, в персонифицированной форме мифология «новых русских» выражает вечную проблему самоопределения российской элиты. Поскольку элиты нет (не будем сейчас обсуждать, уже или еще), нет и социальной группы носителей общепризнанных моделей ориентации в жизненном пространстве, на которые равнялись бы широкие слои. Которые воспроизводились бы из поколения в поколение, наследовались, развивались. Поэтому возникают такие одновременно призрачные и реальные явления, как феномен «новых русских». Это конденсация внутренних страхов, «фантомных болей» общества. Тревог, которые связаны с успехом, признанием, заслугой — всем тем, что в данном обществе не умеют, не знают, не ценят. Словосочетание «новые русские» сугубо переходное, оно используется группами новых идеологов — производителей символов, толкователей и держателей смысла.

Полезно, мне кажется, понять, как возникают, работают и рассасываются эти полуфантомные смыслообразующие структуры.

А.Левинсон. Неоднократно высказывалось соображение, что в нашем обществе нет элит — в том виде, в каком они существуют в «нормальном обществе» и исполняют важнейшую функцию порождения, а также интродукции новых смыслов и ценностей. Не вступая в этот спор, хочу обратить внимание на возможность существования общества без постоянных элит, но с непрерывно меняющимися субъектами внимания, занимающими по очереди позицию пропагандиста новых ценностей. Мне кажется, что именно по такой модели существует в последнее время и наше общество, переживающее пароксизмы интереса то к бюрократии, то к демократии, то к «новым русским», то к мафии. Так через масс-медиа и прежде всего ТВ входят и распространяются в социальной системе новые способы видения мира и собственного поведения.

Виктория Дубицкая. Разрушение общих оснований деятельности есть, я думаю, главная характеристика современного состояния нашего общества. Некоей устойчивой картины мира, с которой каждый как-то соотносил бы свою жизнь, собственное понимание частных вопросов не существует. Например, водораздел между бюрократией и противостоящей ей интеллигенцией раньше шел через противопоставление разных систем ценностей внутри единого ценностного пространства. Сегодня, когда старый контекст уничтожен, теряется смысл не только идеологических лозунгов, но и всего, что им противостояло. Высказывания диссидентов, транслируемые, скажем, по телевидению, сегодня воспринимаются со смешанным чувством жалости и неловкости.

В обществе с разрушенной системой координат должен, мне казалось, наблюдаться взрыв, вызванный борьбой за символические капиталы. Телевидение находится, конечно, в центре этой борьбы, поскольку представляет собой мощное средство навязывания социального ви́дения распорядителей телевизионного эфира другим группам. Неудивительно, что концентрация самой возможности навязывать «ви́дение мира» позволяет — в условиях нашей социальной неопределенности — конвертировать это «преимущество» не только в рычаги власти, но и в звонкую монету.

В подобных условиях эффективной стратегией становится блеф. И чем он агрессивнее, тем скорее приводит к успеху. С этим, как мне кажется, связано возникновение фантомных элит, о которых здесь идет речь. Наивно думать, что суперпотребление, например, «новых русских» равносильно осужденному когда-то потребительству. Нет, просто на наших глазах производится нелегкая, часто драматичная работа по созданию собственного имиджа. Идет война имиджей, если хотите. Сегодня, как никогда, актуально звучит сакраментальное: «Стиль — это человек», и self-made men начинают делать себя именно со стиля. Причем иногда стилем все и заканчивается.

Я, конечно, ничего не знаю об отношениях мафии и телевидения. Но не сомневаюсь, что эти отношения очень значимы. Ведь в одних руках концентрируется власть капитала, в других то, что Пьер Бурдье называет властью номинации. То есть привилегия называть, навязывать свое видение социального мира остальным группам. Кстати, «новые русские» — это тоже стратегия номинации, причем номинации ложной или искажающей. Именно поэтому никому не удается найти в реальности ту социальную группу, которая вполне этому термину соответствовала бы.

Советская интеллигенция сегодня раскололась на два класса. С одной стороны, это те же предприниматели или владельцы компаний, в прошлом зачастую научные работники. Но с другой — это не профессионалы, на них работающие, а осколки все той же интеллигенции, которые не хотят менять ни прежнего социального статуса, ни привычной роли, ни времени, в котором они продолжают жить. Важно то, что и те, и другие имеют общее социальное прошлое.

В этих условиях и появляется социальное тавро: «новые русские». А профессионалы масс-медиа охотно подхватывают, превращая — в вызревающей социальной среде — в стратегию самоопределения. Без телевидения в такой насильственной, иллюзорной социальной структурализации деятельности никак не обойтись.

Б.Дубин. Если фиксировать перерождение интеллигенции, стоило бы отметить несколько «фракций», на которые в самое последнее время она распалась. Одни ушли во власть — явную, или скрытую — референтную, информационно-аналитическую. Другие стали независимыми журналистами. Третьи начали свое дело, перешли в бизнес. Есть еще и «остаток» — те, в основном, кто «разочаровался», стенает или бедствует молча.

С помощью телевизора строятся самостийные структуры символического представительства — себя, других, а также позитивной и негативной идентификации. Отсюда — возникшая и уже умершая фигура «совка» (раньше был «чукча» и «деревня», потом — «совки» и «новые русские»). Так идет довольно грубая и поспешная выработка разного рода взаимоопознавательных механизмов, летучих образований, своеобразных социально-символических «жучков» собственноручной выделки, в большинстве случаев эксплуатирующих привычный принцип отталкивания от других понятий.

То, что вы называете «блефом», я для себя определяю как символическую идентификацию. Осуществляется мощная, торопливая и малоквалифицированная деятельность по производству зеркал, которые отражают «меня», отделяют от «меня» «другого», устанавливают расстояние, которое можно преодолеть или сократить. Все это, конечно, очень сильно нагружено этически.

Совершенно не понятно, что именно и каким образом будет репродуцироваться в таких институтах, как семья, школа, армия и, наконец, телевидение. Ведь институциональные структуры возникают тогда, когда символическое достояние одних групп начинает систематизироваться и признаваться другими, передаваться им — во времени и пространстве.

В.Дубицкая. Телевидение, перестав сегодня быть хорошо контролируемым потоком идеологической продукции, наиболее отчетливо проявляет такое свойство общественного сознания, которое я назвала бы атеистической мифологизацией. Иохан Хёйзинга назвал это явление «варваризацией культуры» — магией и фантастикой, поднятыми наверх чадной волной ярых инстинктов и страстей. Процесс этот касается не только массовой культуры, но и искусства для узкого круга ценителей, да и национального менталитета в целом. При этом само понятие массы и элиты, а следовательно, и соответствующих феноменов культуры требует переопределения. В любом случае, их следует освободить от социальной окраски и рассматривать только как духовные оппозиции, суть которых — противопоставление рационального и мифологического отношения к реальности.

Мифологическое — это всегда соединение двух реальностей: обыденной и трансцендентальной. При отсутствии религиозности мифологизация сознания приводит к всплеску мистицизма. В поле сакрального переживания попадает повседневность, банальность, ибо сфера неопределенного, таинственного теперь находится здесь. Мы сейчас обнаруживаем себя в обществе, где мифологическое сознание не выполняет адаптивной функции, а бытовое шаманство и политическое масонство практикуются вместо трезвых и ответственных решений не только в общественной, но и в личной жизни.

Б.Дубин. А на мой взгляд, идет нормальный процесс адаптации к сферам, о которых вы говорите, и — к политике. Это естественно. И любая телепередача (допустим, реклама) неизбежно влиятельна, даже если подавляющую часть зрителей она раздражает.

В.Дубицкая. Но если я не смотрю рекламу, она не может влиять. Огромное количество людей оказалось в состоянии некоторого телевизионного голода — им нечего смотреть.

Рейтинг телепередачи есть аналог цены ее рекламы. Желание телевидения привлечь не столько зрителей, сколько рекламодателей приводит к разнонаправленным процессам: с одной стороны, зритель все больше «дробится» на группы, очень разные по интересам и предпочтениям, а с другой — на экране все меньше программ, точно ориентированных на целевые аудитории. Зрителей же объединяют лишь рекреационные потребности и политические страхи. Все больше людей не находят на ТВ программ, соответствующих их индивидуальным интересам.

В телефонном опросе москвичей, проведенном в мае 1995 года фирмой «Дубль-Д», 47 процентов респондентов не смогли назвать ни одной передачи, которую они смотрели бы регулярно. А 63 процента считают, что на ТВ вообще нет передач, в которых выражались бы их взгляды и интересы.

Кто же эти, условно говоря, «не-зрители»? Работники негосударственных предприятий, коммерсанты, молодежь (до 30 лет), интеллигенция. А «регулярную» часть телеаудитории составляют служащие госучреждений, а также средние возрастные группы и пенсионеры. Рейтинги — это способ оценки. Когда их определяют во Франции, то замеряют аппаратами, а не методом опроса. Ведь так называемое переключение каналов тоже очень важный показатель. Одно дело пассивное смотрение, когда я сижу к телевизору спиной и пишу работу, другое...

Б.Дубин. Кстати, «фоновый» — один из самых мощных способов воздействия, сродни «жужжанию», «гулу языка», о котором писали Барт и Бланшо. Ведь ТВ и радио работают как «сама реальность». Тебе совершенно не важно, что там говорят, важно лишь, что теле- или радиоприемник включен. И все. Экран светится — значит, ты подключен к общественной жизни.

А.Левинсон. Есть, действительно, немало сомнений по поводу того, идет ли в нашем обществе структурная дифференциация. Но если это и происходит, то весьма медленно.

Очень многое из того, что образует внешнюю, так сказать, событийную сторону нашей жизни, питающую ТВ-новости, является попыткой изобразить общественную сложность там, где в сущности ее нет. Так оформление разных политических партий намного обгоняет собственно процесс самоопределения политических сил.

Вот и получается, что четыре десятка политических партий при всем желании выделиться и отличиться друг от друга не могут наметить даже четырех действительно разных перспектив развития страны.

Точно так же рождающиеся в изобилии телепрограммы оказываются в значительной мере на одно лицо. Ища «своего» зрителя, они пока что находят один и тот же небогатый набор социальных субъектов: «старшие» (ветераны, советские люди), «молодые», читающая публика, «женщины», «дети» и — новость! — «новые русские». Посмотрите сетку телевидения — она вся расписана между этими зрительскими подразделениями.

При таком скудном наборе социальных адресатов неоткуда взяться разнообразию телепередач. Они оказываются на одно лицо, как пестрые витрины новых ларьков.

Б.Дубин. Но в обществе должны быть универсальные ценности. У нас так называемая личная точка зрения за последние три-четыре года выражалась в печати и на ТВ в единственной форме — форме «стёба». Точка зрения «частного лица» может быть модально означена только так: «Паша-Мерседес» или еще похлеще.

Д.Дондурей. Тем не менее на ТВ возникают и зоны потенциального разнообразия. Например, чрезвычайно развиваются «гейм-шоу». Сегодня на всех каналах играют. Своровали или сами придумали это зрелище — не важно. Главное, что ответственность за победу и поражение несешь ты, зритель, лично, а не государственная система. Происходит как бы умножение и тиражирование частного поведения.

Б.Дубин. Здесь игра сочетается с идеей приватности, потому что человек получает приз на наших глазах. Но я сказал бы, что такая приватность и есть публичность. Приватности здесь вообще нет, покуда не появится кабельное ТВ, объединяющее людей даже не по месту проживания, а по более серьезным признакам. Вот видео — приватно.

Д.Дондурей. Но ведь раньше на ТВ не было такого количества свидетелей работы телезвезды, «простых людей», клерков во всех программах, на всех каналах. Показать частного человека, с его собственными знаниями, глупостями, заморочками, «проще простого» или очень сложно. В игровых шоу выбран наипростейший путь: мы видим человека наедине с собой, вне государственной системы, которая у нас отвечает за погоду, отбирает и транслирует исторические события. Он играет, а не выполняет государеву работу, веселится, мечтает, огорчается, наконец, выигрывает деньги, то есть делает то, что до 90-х годов за исключением КВН показывать было запрещено.

Б.Дубин. Интересно рассмотреть, скажем, сообщество людей, играющих на выигрыш (рулетка, викторина), людей, ведущих на ТВ диалог или обсуждение семейных проблем, какой пастой чистить зубы. Набор представлений об обществе на ТВ весьма небогат.

В принципе, и сам рейтинг как феномен, которого у нас раньше не было, может стать способом организации реальности. Сейчас рейтинги — общепринятая оптика: как будто общество, в котором нет элит, все время играет в то, что выбирает первых. Постоянно. В игре. День за днем.

Правда, исчез момент сакрализации того, кто и как становится, скажем, членом политбюро или еще кем-то. Теперь подробно показывают, как строятся имиджи, происходит процесс предъявления всех статусных расчетов. И это «опубличивание» данного социального механизма очень важно. Ситуацию, при которой рейтинги стали почти общепринятым способом упорядочения реальности и соизмерения сил, я хотел бы рассмотреть с точки зрения демассовизации общества и media.

Почему явилась потребность ранжировать, расставлять по местам политиков, программы, звезд — и делать это не от имени «начальства», а от имени «общественного мнения»? Умножение субъектов оценки — это второе знамение времени. В среде медиа на ТВ существует явно выраженное стремление работать не с одним центром анализа, а с многими, сравнить разные рейтинги — и лишь потом принять самим решения, какой из них верен.

Нельзя забывать, что разрушилась единая и централизованная система символов, в том числе персонифицированных. Если в прежние времена мы знали оппозицию «кумира» и «толпы», то в теперешних условиях наблюдается не столько отсутствие кумира, о чем чаще всего сожалеют, а отсутствие «толпы» — если понимать ее как тип общности, управляемой единым для всех первичным импульсом. Утрата подобной общности, кстати, переживается весьма болезненно и самим «человеком толпы». Отсюда и жалобы на «анархию».

Откуда взяться дифференцированному обществу, если власть несколько веков укрощала его и приспосабливала к своей методике управления — к самодержавию, единовластию, распространению всего и вся из центра.

Я видел в городской парижской библиотеке ребят, которые готовят уроки с помощью ТВ: берут книжку, две-три кассеты, садятся перед телевизором, сверяют с телеэкраном ответы.

А.Левинсон. У нас нет гражданского общества. В советское время наш человек мог быть членом лишь двух типов общности. Нижней — семьи, компании, дружеского круга. И высшей — «советского народа». Промежуточные этажи просто не строились. Между тем развитая городская постиндустриальная цивилизация существует, как известно, с опорой именно на спонтанно возникающую общинную часть социальной структуры. Наше «зияние» на этом уровне — самое тяжкое уродство.

Вырастающие на этом пустом месте структуры имеют пугающую форму. В отличие от остальных, лично я вижу в мафии гораздо больше интересного и социально неизбежного, чем в каком-то другом образовании. Она до сих пор является самой сложной из спонтанно возникших общностей. А по устройству и гибкости превосходит, конечно, политические партии. В мафии выразилась сильнейшая потенция нашего общества к самоорганизации. У нас ведь нет ни тейпов, как в Чечне, ни communities, как в Америке. Посему новая социальная действительность и была окрещена словом «мафия». Есть люди, которые ждут, что аккумулированные мафией деньги начнут вкладываться в открытую экономику. Я же жду, что вызревшие таким образом социальные формы начнут порождать новые, более сложные образования — деловые связи, отношения по интересам, в том числе политическим, академическим, эстетическим. Важен не предмет интереса, а уровень возникающих сетей общения — они должны быть в социальной структуре выше, чем первичные коллективы, но ниже, чем национальные. Такого рода сети, кстати, естественно выходят за государственные границы. Именно они (а не межгосударственные договоры) связали воедино сперва США, а теперь Европу.

Этому уровню связей хорошо отвечает такая форма, как многоканальное и — особенно — кабельное ТВ. Их отсутствие — симптом отсутствия соответствующего типа общностей. Многоканальное, кабельное ТВ, видео и, наконец, мультимедиа — шаги на пути демассовизации медиа, а значит, и обслуживаемого ими общества. Стоит заметить, что от одноканального централизованного вещания («Говорит и показывает Москва») их отличает все меньшая объединяющая роль. Они поощряют появление автономных ритмов общественного существования. Индивид и группа вольны переключаться из ритма в ритм. Общественная сложность и общественная связность, хочу подчеркнуть, при этом только растут.

Д.Дондурей. Давным-давно была написана замечательная и, в сущности, никем не востребованная работа Леонида Невлера о природе российской мафии. Она много лет лежала в столе. До сих пор, несмотря на публикацию[1], у общества нет на нее не только заказа — нет в ней потребности. Эта сфера табуирована, и не дай Бог табу снять, потому что распадется основание, на котором наше общество держится. Растабуировать — значит оказаться в пустыне. Даже без телевизионных антенн.

[1] Невлер Л. К социологии мафиозности. — «Знание — сила», 1993, №12.

ВИКТОРИЯ ДУБИЦКАЯ

КИНОПЕРЕДАЧИ ДЛЯ СВОИХ

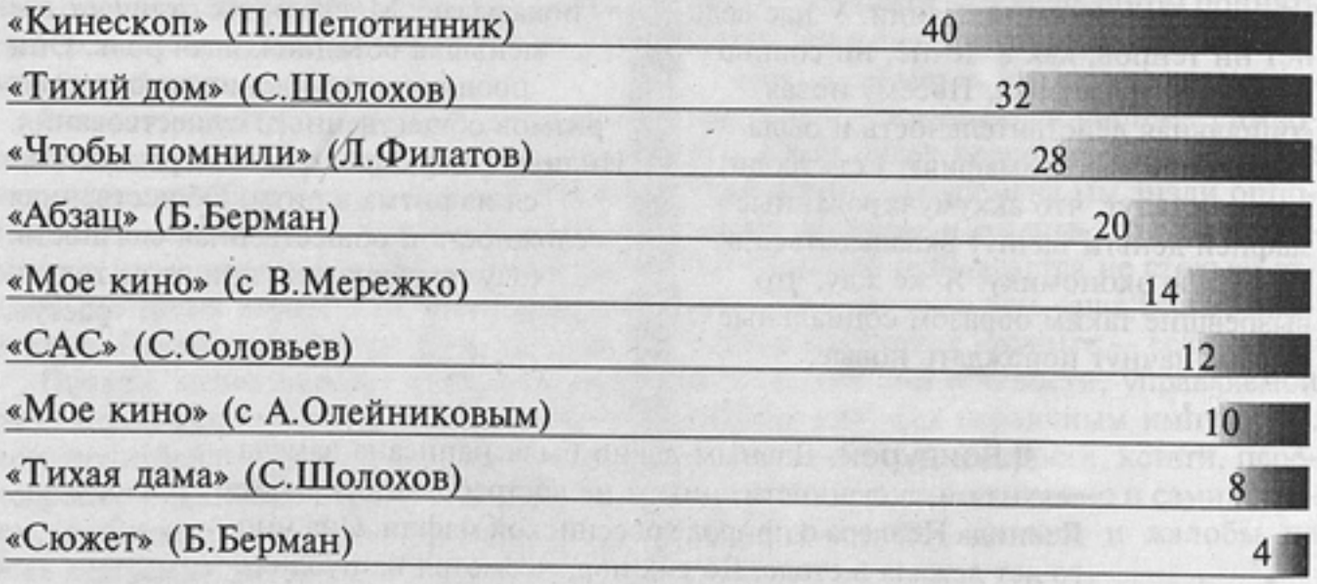
Когда кинематографисты начинают утверждать, что работают только на массовую аудиторию, они почти всегда лукавят. Прежде всего они нуждаются не в почитании профанов, а в оценке профессионалов — особенно те, что числят себя интеллектуалами.

С экрана ТВ кинематографисты продолжают говорить о том, что интересно им самим, обращаясь к тем, кому интересно то же самое. То есть о себе и для своих. Вокруг каждой хорошей передачи о кино образуется некий виртуальный клуб, более или менее светский. Не разумнее ли в таком случае для оценки телепередач о кино обратиться не к телезрителям, а к самим деятелям кино.

Опрос кинематографистов — лидеров общественного мнения, проведенный в июне 1995 года информационно-аналитической фирмой «Дубль-Д», дал нам не только рейтинги телепередач о кино. Распределение ответов, кучно группирующихся вокруг ограниченного числа телепередач, косвенно, но красноречиво свидетельствует о том, что: а) профессиональное сообщество существует; б) оно объединено некоторой сферой знаний и интересов; в) эти знания и интересы более или менее адекватно представлены на ТВ. Я думаю, что сегодня кинематографисты — это одна из немногих социальных групп, представленных в телевизионной медиа-реальности и разнообразно, и полно.

КАКИЕ ПЕРЕДАЧИ ТЕЛЕВИДЕНИЯ О КИНО ВЫ ПРЕДПОЧИТАЕТЕ СМОТРЕТЬ?

Распределение ответов в процентах к количеству опрошенных



А как остальные группы населения реагируют на существование кино в телепространстве? Никак. Практически не замечают. С сожалением мы вынуждены это констатировать, познакомившись с результатами ежедневных опросов населения Москвы, проводимых независимой исследовательской компанией «Комкон-2».[1]

Только программа Леонида Филатова является передачей для массового зрителя и может конкурировать даже с лидерами рейтингов — телеиграми. Ее абсолютно точное попадание в центр интересов широкой аудитории определено ее названием. Действительно, это программа для тех, кто помнит и любит советское кино. А таких много.

[1] К моменту выхода номера в свет некоторые статистические данные, использованные в статье В.Дубицкой, претерпели изменения. Так, например, программа «Кинескоп» стала выходить в прайм-тайм и изменила свою продолжительность, что в несколько раз увеличило ее рейтинг. Однако общие тенденции, зафиксированные автором, сохранили свою актуальность. — *Прим. ред.*

Для верности — ведь у россиян нет пророка в своем отечестве — сошлемся на американских социологов. В недавно законченном всемирном исследовании «Граждане мира. Потребители мира», проведенном американской компанией «Roper Starch Worldwide», был и такой вопрос: «В какой стране снимается самое хорошее кино?» И наши соотечественники, попавшие в число 40 тысяч проведенных по всему миру интервью, дали такие ответы: в России — 46%; в США — 15%; во Франции — 4%. Это самый высокий уровень «патриотизма», проявленный при ответе на данный вопрос респондентами европейских стран, которые так же, как и мы, переживают процесс американизации кинопроката.

А вот «Мое кино» — чье оно? Возможно, авторы этой программы, также эксплуатирующей память о звездах советского экрана, пока не решили точно, к кому они обращаются. А ведь многочисленные опросы показывают, что ее смотрят преимущественно женщины и зрители старше 45 лет. Да и повтор этой программы в утренние часы, когда у домашнего экрана остаются главным образом пенсионеры, сразу дает резкое увеличение доли от всех включивших в это время ТВ — почти до 17%.

РЕЙТИНГИ ТЕЛЕПЕРЕДАЧ О КИНО. МОСКОВСКАЯ АУДИТОРИЯ. ОКТЯБРЬ 1995 ГОДА

Название передачи	Средний рейтинг в процентах (доля среди опрошенных)	Средняя доля в процентах среди смотревших ТВ в это время
«Чтобы помнили» (вечер)	11,3	17,7
«Мое кино» (вечер)	4,9	8,7
«Тихий дом»	1,6	7,9
«Абзац»	1,5	4
«Кинескоп»	0,6	2,6
«Дом кино»	0,5	2,3
«САС»	менее 0,1	менее 0,1
«Сюжет»	менее 0,1	менее 0,1
«Тихая дама»	менее 0,1	менее 0,1

То, что самую интересную, с точки зрения кинематографистов, передачу о кино «Кинескоп» смотрят только полпроцента московских взрослых телезрителей, говорит о том, что это профессиональное сообщество действительно очень непохоже по своим интересам на социальную среду, в которой обитает. Но результаты опроса — не только узкопрофессиональные или, так сказать, групповые. Есть еще один показатель оценки телепрограммы. Тоже косвенный, тоже односторонний, как и предыдущие. Но также достаточно любопытный. Это цена размещения рекламы в передаче. Посмотрите на цифры, предоставленные нам редакцией «Московского рекламного обозрения».

СТОИМОСТЬ РАЗМЕЩЕНИЯ РЕКЛАМЫ В ПРОГРАММАХ ТВ О КИНО. ОСЕНЬ 1995 ГОДА

Передача	Стоимость размещения рекламы (цена одной минуты)
«Чтобы помнили»	По цене времени в эфирной сетке
«К-2» представляет» («Абзац», «САС», «Сюжет»)	6 000 долларов
«Мое кино»	3 000 долларов
«Тихий дом»	2 500 долларов
«Кинескоп»	1 200 долларов

«Кинескоп» Петра Шепотинника, столь высоко оцениваемый кинематографистами, оказывается самой дешевой программой для рекламодателя. Почему? Правда, телезрители его смотрят мало. Но передачи из цикла «К-2» представляет» смотрят еще меньше, однако цены размещения рекламы в нем самые высокие. Это непонятно, если исходить из того, что телевизионщики торгуют просто количеством зрителей. Видимо, автоматически срабатывает абстрактный размер аудитории РТВ и заведомая стоимость времени в сетке показа. Другие составляющие цены рекламных минут — качество данной аудитории и авторитет ведущего.

Элитарность в обществе, только что пережившем период всеобщего равенства, сегодня стоит дорого. Если же говорить о структуре кинематографического сообщества, то «Кинескоп» оказался в определенном смысле массовой передачей. И пусть телеаудитория цикла «К-2» представляет» исчезающе мала и не отслеживается методом массового опроса. В данном случае это не является недостатком. В профессиональной аудитории приверженцев этой программы тоже немного. Но, видимо, это очень авторитетная, очень влиятельная группа.

«Ибо много званых, но мало избранных». Эта библейская мудрость, принятая в качестве формулы «массовости» отечественного кинематографа, кажется универсальной. Используя телевидение, средство общения с огромными аудиториями, деятели киноискусства решают свои цеховые проблемы, считая, видимо, задачу популяризации кино то ли уже решенной, то ли неразрешимой, а может — не достойной внимания.

Но если в данном случае продуктивна модель пирамиды, то можно продолжить геометрические ассоциации и утверждать, что ее высота и устойчивость прямо зависят от размеров ее основания. Сокращение же основания социальной пирамиды — как в случае с современным отечественным кинематографом — делает ее элиту менее привлекательной не только для «низов», но и для верхушек других иерархически построенных социумов. Лишение киноэлиты неких атрибутов престижности, например, доступа к телеэфиру, может превратить ее в обыкновенную тусовку.

НАТАЛИЯ ВЕНЖЕР

БИТЫЙ НЕБИТОГО ВЕЗЕТ

Начав исследование зрительских предпочтений в Ярославле, мы решили не делить жителей города на кинотеатральных, теле- и видеозрителей — смотрит на экран ведь один и тот же человек и для него кино всегда кино, где бы он его ни увидел.

Опрос проводился фирмой «Дубль-Д» в три этапа в период с мая по ноябрь 1995 года. Каждый раз 272 человека (среди них 45% — в возрасте до 35 лет) отвечали на вопросы об увиденном в течение прошедшей недели.

Выяснилось, что Ярославское телевидение успешно конкурирует с РТР и не так уж существенно отстает от ОРТ, а кинопрограммы, показанные по местным телеканалам, почти так же популярны, как по центральным.

Сначала мы спросили ярославцев, какие типы передач они предпочитают в принципе — художественные фильмы, сериалы, новости, игры и т.д. (в приведенной таблице названные 22 типа программ объединены в 7 групп), — а затем попросили перечислить, какие передачи из реально увиденных на прошлой неделе считают лучшими.

	Документальные телепередачи	Художественные фильмы	Музыка	Новости	Игры/ конкурсы	Сериалы	Другие
Заявленные приоритеты	22	17	14	11	8	8	20
Реальные просмотры	28	39	4	5	12	4	8

Отвечая на вопросы, наши респонденты и сами не думали, что больше всего любят именно кино. В этом признались только 17% опрошенных. При этом 39% — то есть почти вдвое больше — назвали кинофильмы фаворитами просмотренного репертуара недели. И напротив, вдвое меньшее число зрителей, чем первоначально было заявлено, положительно оценили сериалы, хотя поклонников этого вида киноискусства и в первой анкете оказалось немного, всего 8%. А ведь в репертуаре недели были и «Мануэла», и «Тропиканка», и даже «Санта-Барбара».

Значительная часть ярославцев (11%) заявила о своем интересе к теленовостям. Но в числе лучших конкретные информационные передачи упомянули всего лишь 5% респондентов. Та же история случилась и с музыкальными программами: любят их (по собственному заявлению) 14% респондентов, а смотрят с удовольствием только 4% (может быть, остальные и не смотрят вовсе?).

Среди прочих программ следует отметить успех игр и конкурсов, которые в полтора раза увеличили число своих ценителей, а также группу так называемых документальных телепередач, куда входят ток-шоу популярных ведущих, у которых рейтинг реальных просмотров оказался пусть незначительно, но все же выше заявленных приоритетов.

В телерепертуаре на первое место зрители ставят не только кино — причем созданное не для теле-, а именно для киноэкрана, — но и телеэфир как демонстратор кинофильмов далеко оставляет за собой все остальные виды проекции: видеомагнитофон (в 8 раз больше), кинотеатр (в 17 раз), кабельное ТВ (в 40 раз).

Можно ли сказать, что в обширной экранной программе кино выигрывает не только по приоритетам, но и по рейтингу реальных просмотров? Какие же передачи признаны лучшими в текущем телерепертуаре?

ЛЮБИМЫЕ ФИЛЬМЫ И ТЕЛЕПЕРЕДАЧИ
(ПЕРВЫЕ 20 ИЗ 736 НАЗВАННЫХ)

Место	Название	Очки
1.	«Час пик»	62
2.	«КВН»	59
3.	«Поле чудес»	44
4.	«Угадай мелодию»	39
5—6.	«Ирония судьбы, или С легким паром»	37
5—6.	«Пока все дома»	37
7.	«Что? Где? Когда?»	36
8.	«Тема»	33
9.	«В мире животных»	28
10.	«До и после»	25
11.	«Мы»	23
12—14.	«Время»	22
12—14.	«Новости»	22
12—14.	«Санта-Барбара»	22
15.	«Вести»	21
16.	«Москва слезам не верит»	20
17—19.	«В субботу вечером» (Ярославское ТВ)	19
17—19.	«Музыка в эфире»	19
17—19.	«Счастливый случай»	19
20—21.	«Звуки музыки»	18
20—21.	«Клуб путешественников»	18

Итак, в элитный список попали только три кинофильма и всего лишь один сериал — неиссякаемая «Санта-Барбара». Зато здесь пять игровых программ и три ток-шоу. Показательно, что «Ирония судьбы...» и «Москва слезам не верит» не уступили первенство даже самым популярным новинкам сезона: ко времени нашего опроса «Утомленные солнцем» уже прошли в кинотеатрах Ярославля, а к концу периода исследований закончилась демонстрация «Ширли-мырли».

Можно предположить — хотя это безусловно нуждается в проверке специальными исследованиями, — что огромный поток сюжетных и жанровых зрелищ, которые обрушивает на головы зрителей телеэкран, вызывает подсознательную усталость и тягу к непредсказуемости телевизионных игр или к иллюзорному общению с другом-телеведущим.

ЗВЕЗДЫ КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Место	Фамилия	Очки
1.	Н.Михалков	132 (108 — как режиссер и 24 — как актер)
2.	Э.Рязанов	124 (118 — как режиссер и 6 — как телеведущий)
3.	В.Листьев	66
4.	Л.Якубович	50
5.	В.Познер	41
6.	А.Миронов	36
7.	В.Молчанов	35
8.	Л.Гайдай	34
9.	А.Тарковский	30
10.	Е.Леонов	27
11.	К.Костнер	25
12—14.	А.Любимов	24
12—14.	С.Сорокина	24
12—14.	С.Спилберг	24
15.	Ю.Никулин	21
16—17.	В.Тихонов	20
16—17.	О.Янковский	20
18—19.	О.Меньшиков	18
18—19.	И.Смоктуновский	18
20.	Г.Данелия	17

Хотя телезвезды составляют большинство в верхней половине списка, оба чемпиона зрительских симпатий — Никита Михалков и Эльдар Рязанов — представляют мир кино.

Самому молодому из названных популярных кинематографистов Олегу Меньшикову за тридцать. Шестеро уже принадлежат истории. Прекрасно, что зрители чтут память ушедших мастеров, но для живого кинопроцесса необходимы живые звезды. В полном списке была только одна актриса, Людмила Гурченко. А ведь девочки и девушки, которые составляют значительную часть наших респондентов, не только влюбляются в молодых актеров, но готовы восторженно поклоняться найденному женскому идеалу (вспомните невиданную популярность Пугачевой именно среди девочек-подростков). И дело, конечно, не в том, что у нас нет талантливых молодых актеров и актрис. Просто фильмы и роли, которые им достаются, меньше всего рассчитаны на рождение кинозвезды. В этом, видно, причина, по которой на первое место выходят очаровательные телекомментаторы и комментаторши, — на них хочется быть похожими.

Вот так, пренебрегая естественными интересами зрителей, кинематограф сам дает телевидению фору, априорно предоставленное этому сопернику преимущество в конкурентной борьбе.

Итак, телебеседы и телеигры с большим отрывом лидируют в списке зрительских любимцев жителей типичного провинциального города; кинофильмы во много раз предпочтительнее сериалов, которые назвали лучшими только 4% опрошенных; два старых российских кумира «Ирония судьбы...» и «Москва слезам не верит» популярнее давнего мюзикла «Звуки музыки» — единственной американской ленты, попавшей в список шлягеров. А в первой двадцатке самых почитаемых имен нет ожидаемых Ван Дамма и Шварценеггера, хотя, напомним, около половины опрошенных в нашей выборке — моложе 35 лет.

Главная опасность для кино кроется отнюдь не в том, что зрители предпочитают смотреть фильм не в кинотеатре, а дома. Пока телевидение любили главным образом за то, что оно показывает нам кино дома и задаром, кинематографу беспокоиться было нечего. Он по-прежнему оставался «важнейшим из искусств». Но когда ток-шоу или телеигра становятся для зрителя интереснее, чем кино, а комментатор или ведущий игры привлекательнее героев киноэкрана, — это симптомы возможного проигрыша в негласном соревновании двух искусств. Для тех, кто предан киноискусству, самое горькое — это победа «чистого» телевидения над «чистым» кино в борьбе за зрительскую любовь.

СЕРГЕЙ МУРАТОВ

СМЕНА ЭПОХ

ВЕЩАТЕЛЬНАЯ ТРИАДА

«С ума они там посходили, что ли, на телевидении?» — вопрос, все громче звучащий в прессе. Особенно после убийства Листьева и рождения ОРТ. Вопрос, разумеется, риторический, ибо кто же не знает — с телевидением происходит то же, что и со всей страной. Куда важнее другое — происходящее со страной все в большей мере зависит от телевидения.

Провозглашенная «газетной революцией» эра гласности застала наше ТВ в сомнамбулическом состоянии. «Читать стало интересней, чем жить». Но стоило телевидению очнуться от наваждения, как смотреть оказалось еще интереснее, чем читать. Прямые трансляции Первого съезда народных депутатов сыграли роль социального детонатора. Политизация общественной жизни достигла пика. Благодаря телевидению национальным героем стал академик Сахаров. Но в национальные герои попали благодаря ТВ и такие колоритные персонажи, как Кашпировский, Жириновский и Леня Голубков.

Потребность в фигуре, подобной Жириновскому, в обществе безусловно существовала, но так и оставалась бы потребностью, если бы не ТВ. Политический шоумен, выступающий в жанре «театра одного актера», явно выделялся на фоне соперников-кандидатов с их угнетающе серьезными речами и унылыми лицами. Жириновский прошел в парламент от партии телезрителей.

Драматические метаморфозы затро-

нули, однако, эфир не только одной шестой части суши. Преобразованиями охвачено все мировое вещание.

Никакие сравнения телевидения отечественного и зарубежного ясности не приносят. Чем больше стараешься подыскивать параллели, тем отчетливей убеждаешься — наше телевидение уникально. У нас все «не так». На первый взгляд эта уникальность — в его абсурдности. От бестолкового программирования передач до хронического несоблюдения их эфирного расписания. Все равно как если бы вы встретили математика за компьютером и вдруг обнаружили, что о таблице умножения он понятия не имеет.

Но в каждом безумии своя логика. Определенной логике подчиняется и отечественное телевидение. Именно ее, эту логику, и имеет смысл сопоставлять с закономерностями других, не менее традиционных систем вещания.

Различие между преобладающими в мире моделями радикально. Каждая по-своему отвечает на ключевые вопросы. Кто платит за телевидение? Чьи интересы оно отражает? На какие типы вещания опирается? Каковы отношения между телевидением и культурой?

ГЕГЕМОНИЯ БОЛЬШИНСТВА ИЛИ ИНТЕРЕСЫ ОБЩЕСТВА?

Родина коммерческого вещания — США. По сути, единственная страна, где государственное телевидение отсутствует. Бурное развитие техники превратило ее в лабораторию электронных масс-медиа, задающую целые направления в мировом эфире. Именно отсюда берут начало «персонализация новостей» (ведущие информационных рубрик — звезды первой величины и едва ли не первые люди нации), документальная экранная аналитика (начиная со знаменитого телеразоблачения маккартизма Эдвардом Морроу), триумф многосерийной драматургии, включая «мыльные оперы», и, наконец, сам принцип конкурирующих сетей, позволяющий раньше других воплощать в реальность наиболее смелые технические идеи.

Программы трех главных национальных сетей каждый житель США принимает бесплатно — в обмен на согласие круглосуточно подвергаться облучению телерекламой (представить без нее американское телевидение так же трудно, как ежа без иголок). А реклама нуждается в поголовье.

Социологи ежедневно представляют замеры аудитории, чтобы можно было легко судить — интересна передача «для всех» или только «для меньшинства» (вопрос безусловно решается в пользу первой). Преобладающее вещание — наиболее массовидные виды зрелищ (развлекательные программы и телевизионная информация).

Что касается культуры как таковой, то она присутствует в самой малой степени (если присутствует). Насколько высок профессиональный уровень американских программ, и в частности сериалов, настолько низка их интеллектуально-художественная ценность. Знаменитые телесети производят блистательные банальности на потоке.

КОММЕРЧЕСКОЕ ВЕЩАНИЕ — ДИКТАТУРА РЕЙТИНГА

Противоположный полюс — государственное ТВ, каким его знает Западная Европа, программы здесь субсидируют сами зрители путем ежемесячной абонентной платы. Это освобождает эфир от абсолютной власти рекламодателей, ориентированных на вкусы усредненного большинства, и дает возможность учитывать запросы не только сиюминутной аудитории, но и общества в целом. Подобную модель нередко называют общественной, общественно-государственной, публично-правовой и т.д.

В США в этой роли отчасти выступает «общественное» ТВ (PBS), финансируемое из трех источников — университетских и муниципальных взносов, добровольных пожертвований состоятельных зрителей, а в последнее время и традиционной рекламы. Впрочем, аудитория PBS гораздо скромнее любой из трех основных коммерческих телекомпаний.

ТВ ПО-СОВЕТСКИ

Тоталитарное телевидение (бывший СССР и его сателлиты) построено было на совершенно иных основах. Нашей аудитории, подобно американской, свое телевидение ничего не стоило, ибо финансировалось (по крайней мере последние тридцать лет) не за счет абонентной платы и не доходами от рекламы, но целиком из государственного бюджета. Мнение отдельного зрителя или зрительских групп и тут ничего не значило. Впрочем, и поголовное большинство имело не больше веса. Руководство Гостелерадио никогда не останавливалось перед тем, чтобы снять с эфира — по идеологическим, конечно, соображениям — любую программу, какой бы любовью она ни пользовалась у публики. Так, в начале 70-х с экрана были удалены знаменитая «Эстафета новостей» Юрия Фокина и чемпион популярности — КВН с его «сомнительным» юмором («Сначала завизируй, потом импровизируй»). В числе изгнанников оказались писатель Сергей Смирнов, на чью передачу «Рассказы о героизме» приходило до двух тысяч писем в день, и замечательный ведущий «Кинопанорамы» драматург Алексей Каплер. Подобные акции осуществлялись, как правило, от имени «среднего зрителя» — абстрактного символа, позволявшего не столько принимать в расчет запросы аудитории, сколько с ней не считаться.

Диктатуре рейтинга в этом типе вещания противостояла диктатура идеологии, а принципу конкурирующих каналов — система безусловной централизации. Бóльшую часть передач готовили одни и те же редакции, подчиненные единому высшему руководству Гостелерадио. Идея Козьмы Пруткова о введении в России единомыслия номенклатурным телевидением была реализована наилучшим образом.

Номенклатурное вещание породило особый вид теленовостей — информацию, не зависимую от фактов. Фактам категорически запрещалось противоречить передовому мировоззрению. А если они все же противоречили, то тем хуже для фактов — они оставались за кадром. Действительность на экране мало чем походила на действительность вне экрана, но именно ее надлежало считать реальностью. Известное сравнение Останкинской телебашни со шприцем для идеологических инъекций (Андрей Вознесенский) в этом смысле вполне отвечало сути.

Не в большей мере повезло и нашему развлекательному вещанию. В тематических планах советского телевидения развлекательные программы упоминались всегда в последнюю очередь.

Парадоксальность тоталитарной модели не исчерпывается, впрочем, ее социальным анахронизмом в области документалистики. Совершенно иную картину представляло собою взаимодействие телевидения и культуры. Пропаганда идеологии включала в себя пропаганду искусства, в том числе и экранизации произведений классики. Постановщики передач прилагали немало усилий, чтобы талантливо увести в подтекст неудобные параллели.

Художественное вещание унаследовало представление о российской литературе как властительнице дум, а о театре — как кафедре просвещения. Характерно, что среди первых поклонников Музы номер одиннадцать, телевидения, оказались Ираклий Андроников, Сергей Образцов и тонкий знаток театра Владимир Саппак.

В середине 60-х в СССР возникает первый в мире самостоятельный учебно-образовательный телеканал, а затем и московский литературно-просветительный — «для интеллигенции».

...Таким образом в мировом вещательном пространстве окончательно сложились три ведущие модели — коммерческая, общественно-государственная и тоталитарная. Но где-то в середине 80-х годов аудиовизуальный пейзаж планеты вдруг стал утрачивать привычные очертания. Тектонические трещины преобразили все три системы. В каждом случае, впрочем, события развивались по-своему.

ЕВРОПА. ВЕЛИКОЕ ПРОТИВОСТОЯНИЕ

Коммерческое вещание вторглось в Западную Европу, объявив войну общественно-государственным телекомпаниям («Подлинная свобода коммуникаций возможна лишь при подлинной свободе рыночных отношений»). Наиболее наступательно повела себя телеиндустрия Соединенных Штатов, что в свою очередь привело к торжеству развлекательных передач в ущерб культурно-просветительскому вещанию. Американизация эфира ударила по идее национальной отечественной культуры, заработав титул «интеллектуального империализма».

Не будучи в состоянии конкурировать с энергичными коммерсантами, европейские общественно-государственные компании все чаще стали прибегать к смешанному вещанию, допуская рекламу как дополнительный источник дохода. Сегодня, пожалуй, лишь «Би-Би-Си» сохраняет свое прежнее целомудрие.

Вместе с тем противостояние общественно-государственного и коммерческого ТВ оказалось творчески плодотворным. Оно стимулирует достоинство каждой из этих моделей вещания и поглощает их недостатки (опасность элитарного телевидения для высоколобых или, напротив, угрозу культурной стерилизации). И хотя год за годом конфронтация обостряется, безусловная победа одной из сторон означала бы поражение западноевропейского телевидения в целом.

США. КАЖДЫЙ — САМ СЕБЕ ТЕЛЕЦЕНТР

Однако в то время как европейские коммерсанты эфира задались целью догнать Америку, телевидение США уже вступило на путь преодоления магии большинства. Порожденное когда-то кабельными сетями, мультиканальное вещание изначально рассчитано на «узкие» интересы. К услугам нынешних зрителей круглосуточные каналы — религии или спорта, тяжелого рока или службы Конгресса. Есть канал, например, ничего не передающий, кроме сводок погоды. Среди более чем семидесяти каналов, принимаемых в Нью-Йорке, примерно с десяток демонстрируют исключительно кинофильмы, два торговых канала представляют собой круглосуточный «телешопинг», где любую интересующую вас вещь вы можете заказать на дом по бесплатному телефону. Судебный канал предлагает ежедневные циклы прямых трансляций из зала суда, а семейный — передачи различных жанров, исключающие эпизоды секса или насилия. Специализированные программы адресуются иноязычным зрителям (два нью-йоркских канала обслуживают только русскую эмиграцию).

Правда, за такое удовольствие надо платить. Речь идет не об абонентных взносах, взимаемых «вообще», а о ежемесячной подписке, как на газеты. Вы можете заплатить за пакет интересующих вас каналов или сверх того за отдельный еще более дорогой канал — скажем, за кино без рекламы, эротику, порнографию или даже за трансляцию на ваш телевизор только что снятого фильма в удобное для вас время.

Диктатура рейтинга отступает перед властью отдельных зрителей, которые уже не чувствуют себя жертвами большинства: они смотрят то, что хотят и когда хотят. Доходы национальных сетей, когда-то сделавших ставку на максимальную разовую аудиторию, стремительно падают. Они утрачивают свою монополию и становятся частным случаем вещательного многообразия.

К тому же с введением принципа цифрового сжатия количество телеканалов в ближайшие годы возрастет на порядок, достигнув пятисот — шестисот. И если проблема выбора покажется кому-то излишне обременительной, эту обязанность можно передоверить домашнему телекомпьютеру.

Значит, к известным моделям вещания — тоталитарной, общественно-государственной и коммерческой — прибавляется новая — четвертая — модель, где каждый — сам себе телецентр. Опасность такой модели, дробящей аудиторию на мелкие группы по интересам, —

утрата единого телепространства, способного интегрировать нацию. Но опасности этой легко избежать, не допустив господства опять-таки лишь одной модели.

Бесплатное телевидение — худшее телевидение.

Мультиканальное стоит зрителю денег, но оно того стоит.

РОССИЯ. ВИНОВАТ ЛИ В БОЛЕЗНИ ТЕРМОМЕТР?

За последние шесть лет останкинских председателей сменилось пятеро (председатель акционированного ОРТ стал шестым). Объяснить эту затянувшуюся перестройку главного телевизионного канала личными особенностями руководителей — все равно что винить в болезни термометр, показывающий температуру, которая нам не нравится. Председатели приходили и уходили, а номенклатурное телевидение оставалось, доказывая, что не люди определяют эту систему, а сама система подбирает себе людей и уж во всяком случае формирует в них те качества, которые отвечают ее интересам.

Наше общественное мнение и сегодня убеждено, что все беды ТВ проистекают из его государственной принадлежности, от которой и надо бежать сломя голову. Но как раз на государственном телевидении, каким оно существует в демократических странах, волюнтаризм в принципе невозможен. Там нельзя, как у нас, единоличным указом сверху сместить очередного руководителя или передать телевизионный канал от одной компании другой, объявив ее еще более государственной. Нельзя потому, что между государственным (общественно-правовым) телевидением и верховной властью стоит независимый автономный орган (совет управляющих, административный совет, кураториум), избираемый, например, президентом, правительством и парламентом, чья задача — не допустить вещательной монополии.

Ничего подобного у нас нет и не было.

В чем же состоит государственная вещательная политика — в защите власти или в защите от власти?

Противостояние Горбачева и Ельцина привело к рождению РТР, после чего государственное ТВ стало главной ареной борьбы президента с парламентом. Из средства воздействия на политику оно превратилось в предмет политики. Смена парламента снизила градус тяжбы, но конфликта не устранила — отечественному телевидению суждено оставаться номенклатурно-иерархическим.

Таким образом, главным препятствием на пути государственного вещания оказалось как раз то, что десятки лет служило его основой, — структура аппаратного управления. Понятно, что подобного рода организация не слишком способствует творческой атмосфере. В течение нескольких лет из «Останкино» добровольно ушли не только замечательные ведущие (В.Познер, В.Цветов, В.Молчанов, Э.Рязанов, Е.Киселев, Т.Миткова, Л.Парфенов), но и такие талантливые организаторы, как Э.Сагалаев, И.Малашенко, О.Добродеев, И.Лесневская. Безотказный номенклатурный принцип «Мы тебя посадили, мы тебя и снимем» утратил свое воздействие.

КОНЕЦ СВЕТА В КОНЦЕ ТУННЕЛЯ

Не менее шатким оказался и второй капитальный принцип: «Мы тебя содержим...»

Экономический кризис ударил по госбюджетному телевидению. С каждым кварталом выделяемые субсидии срезались все ощутимее, позволяя обеспечивать в лучшем случае четвертую, а то и пятую часть вещания. Обращение к телерекламе в таких условиях многим показалось спасительным светом в конце туннеля и едва ли не единственным способом выживания. Если еще несколько лет назад застенчивому рекламному ролику удавалось с трудом проскользнуть между передачами, то теперь передачи на наших глазах превращаются в кратчайшее расстояние между рекламами.

В свое время Гостелерадио получало

бесплатно от Госкино все игровые и документальные фильмы. С середины 70-х игровые из этого списка были исключены, а с 91-го за киноленту любого жанра приходилось платить. Когда телекомпания REN-TV снимала программу к шестидесятилетию Б.Окуджавы, ей охотно и безвозмездно помогали отечественные и зарубежные кино- и телестудии. Единственным, кто выставил счет, был «Мосфильм». За использование трех минут эпизода знаменитой песни Окуджавы из фильма «Белорусский вокзал» потребовали более тысячи долларов. А за демонстрацию фрагмента из «Белого солнца пустыни» тот же «Мосфильм» предъявил Российскому телевидению счет на четыреста долларов. Но столько же стоила вся «Санта-Барбара» (первый цикл). Понятно, почему зарубежные сериалы (ценой, а значит, и качеством подешевле), как лесной пожар, охватили не только коммерческие, но и государственные каналы.

Сторонники коммерциализации упускали, однако, из виду, что подобный принцип вещания обусловлен определенным уровнем развития производства, и если при нормальном развитии экономики рекламу порождает капитализм, то у нас капитализм решили начать с рекламы, то есть поставить телегу впереди лошади. К тому же в условиях, когда реклама отечественных товаров почти отсутствует (за неимением этих товаров), полученные прибыли более чем скромны.

Впрочем, и этих скромных прибылей оказалось достаточно, чтобы развратить сотрудников номенклатурного телевидения.

Коррупция и взятки очень быстро стали нормой. Ты делаешь передачу — заплати оператору, иначе камера будет плохо установлена. Заплати звукорежиссеру, а то фонограмму не разберешь. Заплати видеоинженеру, если хочешь успеть к эфиру. Подобные признания все чаще звучали в прессе. Если средняя зарплата два-три года назад в «Останкино» составляла сто тысяч рублей, то «левый» гонорар постановщика передачи — полторы-две тысячи долларов или около двух годовых окладов.

Простейшие расчеты затрат на вещание и доходов, полученных от рекламы, показывали, что «Останкино» становится криминогенной зоной — десятки миллиардов рублей оседали в карманах проворных «посредников». «Государственные телекомпании сегодня являются мафиозными структурами, основанными на сращении государственного и частного капитала. У них уголовный принцип существования», — заявил директор Социологического центра «Останкино» Всеволод Вильчек.

Эта безотрадная ситуация еще более очевидна при сопоставлении с недавно возникшими независимыми каналами НТВ и ТВ-6, возглавляемыми И.Малашенко и Э.Сагалаевым. Ни номенклатурное управление, ни госбюджетная экономика их не коснулись. Учрежденные как коммерческие организации, они избежали коррупционности, сразу же централизовав рекламные поступления и начав платить своим работникам — высококлассным специалистам — столько, сколько те стоят реально. «Для меня независимость — это возможность создавать информационные программы исходя из тех профессиональных критериев, которые вырабатывает наша служба», — говорит И.Малашенко. Аналогичную мысль высказывает и президент независимой телекомпании REN-TV И.Лесневская, двадцать шесть лет проработавшая до того в «Останкино», где «редактировать» всегда означало «цензурировать»: «Теперь я делаю только две вещи — передачи, которые мне снимать интересно независимо от того, прибыльны они или нет, и те, которые безусловно прибыльны, но за них не стыдно. Без последних, увы, не снимешь первых». Из разрешенных пятнадцати процентов рекламного времени Лесневская использует не более десяти. Черт с ними, считает она, с деньгами. Главное — не разрушить художественную целостность произведения.

Парадоксальная ситуация — цивилизованная коммерческая компания заботится об эстетической ценности своих передач, в то время как государственная все заметней ее теряет.

«МЫЛЬНЫЕ ОПЕРЫ» НИЩИХ

Децентрализация вещания, по мнению многих критиков, привела к потере единого информационного телепространства, когда-то объединявшего всю страну. Действительной же потерей стало исчезновение единого культурного телеполя, реально существовавшего на одной шестой части суши.

Переход от диктатуры идеологии к диктатуре рейтинга только поначалу мог показаться отечественной публике чуть ли не скачком из царства необходимости в царство свободы. Действительность оказалась намного печальнее. Едва лишь рейтинги превратились в решающий фактор формирования сеток вещания, как между редакциями развернулись неистовые сражения за эфир. Передачи, не окупаемые за счет рекламы, немедленно попадали в число изгоев. Просветительские программы высокого качества, постановки выдающихся режиссеров, документальные телефильмы, поддерживавшие художественную репутацию телевидения, задвигались в несмотрибельные часы или вовсе пропадали с экрана.

Погоня за рейтингом и, стало быть, ориентация на неразвитый вкус привела к «вымыванию» из эфира произведений отечественной культуры. Соревнуясь по скорости с уличными киосками, экраны заполонила продукция экзотических «мыльных опер» и шоу-бизнеса. Эфирные зрелища ощутимо приобретали колониальный облик, а оценки телекритиков, все более расходящиеся с «индексом популярности», вызывали раздражительную реакцию телепрактиков: «Страшно далеки они от народа».

Разумеется, в том, что массовые коммуникации обслуживают массовые вкусы аудитории, нет ничего зазорного. Несправедливой была бы, пожалуй, обратная ситуация — преимущественная ставка на элитарное телевидение. Это означало бы отказ широкой аудитории в той культуре, в которой она воспитана. Все равно как если бы осуждать подростка за то, что тот не читает Шекспира и Достоевского. Но заполняя эфир передачами исключительно на уровне «мыльных опер», детективов и комиксов (для детей и взрослых), телевидение лишь усугубляет инфантилизм аудитории.

Если в цивилизованных странах противостояние и взаимодействие телевидения коммерческого и общественно-государственного становятся, как мы видели, естественным регулятором, сохраняющим от утраты культуры, до которой рекламодателям нет никакого дела, то совмещение телевидения коммерческого с тоталитарным приводит к совершенно обратному результату. Не успев расстаться с наихудшими сторонами номенклатурности, мы охотно усваиваем не лучшие стороны частного бизнеса.

Коммерциализация «Останкино» стала фактом, который требовал лишь юридического признания. Этим признанием явился Указ президента (ноябрь 1994 года) о преобразовании государственной телерадиокомпании в акционерное общество ОРТ («Общественное Российское телевидение»). За словесной мистификацией, декларирующей превращение государственного в общественное, на деле скрывается реорганизация номенклатурного в частное (51 процент акций, остающихся в федеральной собственности, — неуклюжая попытка сохранить хорошую мину при скверной игре).

Но если мы хотим, чтобы государственное Российское телевидение действительно появилось и служило обществу, а не аппаратчикам, политикам или коммерсантам, у него нет иного выхода, как обращение к абонентной плате. Введение такой платы, разумеется, дело трудное.

Но не более трудное, чем введение капитализма в России.

КОНЕЦ ЭПОХИ ИЗОЛЯЦИОНИЗМА

Сформированная десятилетиями система авторитарного телевидения терпит крах, хотя и не испытывает желания поступиться принципами. В состоянии кризиса все пять опор, составляющих несущую конструкцию этой системы. Аппаратная структура, несовместимая с требованиями демократии. Госбюджетная экономика, неспособная субсидировать электронные средства массовой коммуникации. Вещательно-производственная монополия «Останкино», совмещавшая всесоюзного транслятора и производителя. Концепция «среднего зрителя», позволявшая решать за аудиторию, что ей нравится и не нравится. И, наконец, доктрина изоляционизма.

По отношению к мировому вещанию советское телевидение всегда было «островным» и всегда считало свой опыт самодостаточным. Разрушение «берлинской стены» в эфире познакомило нас с разнообразием информационных рубрик и их персонификацией, с ночными и утренними программами, телемостами и телемарафонами. И хотя в международное телепространство мы входим с черного хода — на уровне мексиканских сериалов и «сникерсов», — контактные передачи с обратной связью, различные типы интервью, дискуссий, ток-шоу приобщают нас к формам вещания, существующим в мире.

Жанр — конвертируемая ценность.

Лишь представляя себе, как живут другие, мы в состоянии понять, как живем мы сами. В этом смысле телевидение мало чем отличается от литературы. С другой стороны, литература не знает «совместного производства». Кинематограф прибегает к подобной практике время от времени. Но только телевидение в силах дать повседневное представление о том, как живем «мы все».

КРАТЧАЙШЕЕ РАССТОЯНИЕ

Сегодняшнее телевидение — предыстория. История начинается с мировúдения. Когда трансграничное вещание будет означать не только обмен информацией и культурой, но и создание новых ценностей, ориентированных на мировую аудиторию. Субъект телевидения — общество. Субъект мировúдения — сообщество. Не государство, а человечество.

Мировúдение — кратчайшее расстояние между человеком и человечеством.

Сегодня эта формула кажется утопической. Но причина — не в техническом уровне электронных средств (круглосуточные космические каналы все увереннее завоевывают эфир), она в самом сознании человечества.

19 ноября 1991 года Международный лондонский институт коммуникации подверг анализу вечерние новости в 55 странах по 97 каналам. В тот день особенно жестокими были военные действия в Югославии, резня в Индонезии, а вот американцы праздновали освобождение заложников из Ливана. Результаты исследования оказались обескураживающими. Для зрителей за пределами Европы война в Югославии словно бы не существовала, как и резня в Индонезии для людей за пределами азиатского региона. Репортеры в подробностях демонстрировали королевские церемонии, сообщали о заторах машин на дорогах и повышении цен на яйца. «Новости не разлетаются далеко от дома... Создается впечатление, что на планете Земля находится много миров, каждый из которых поглощен лишь собственными заботами», — с горечью констатировали ученые, ошеломленные этими наглядными проявлениями «островной» психологии.

Электронные технологии в состоянии изменить наш мир не раньше, чем мы научимся видеть и слышать друг друга, а не только самих себя. Это длинный путь.

Но как пройти этот путь быстрее, если не с помощью телевидения?

ПОЛЬ ВИРИЛЬО

ТИРАНИЯ НАСТОЯЩЕГО ВРЕМЕНИ

Поль Вирильо — современный французский философ, политолог, публицист, занимающийся проблемами массовой коммуникации и в особенности телевидения и видео. Родился в Париже в 1932 году. Автор многочисленных специальных статей по архитектуре. В 1972—1975 годах — директор Ecole Speciale d'Architecture. В 1974—1982 годах — главный редактор журнала «Critiques». Его наиболее известные философские труды — «Логистика восприятия: война и кино» (1984), «Машина видения» (1988), «Эстетика исчезновения» (1989), сборник статей «Экран пустыни» (1991), посвященный философским аспектам войны в Персидском заливе. Операция «Буря в пустыне» не случайно становится поводом для анализа современных медиа. Это не только первая в истории война, демонстрировавшаяся в прямом эфире, но и война телекоммуникаций — радаров, ракет, наводящихся на цель с помощью спутников связи, бомб, снабженных миниатюрными видеокамерами. Еще в «Логистике восприятия...» Вирильо пророчески описал телевидение и как одно из средств массовой информации, и как разновидность новейшего оружия, развитие и распространение которого приведет к непредсказуемым изменениям в современном мире. А главная сила этого оружия — мгновенная скорость информационного обмена, делающая возможным парадокс прямого эфира. Предлагаемый вниманию читателей текст представляет собой компиляцию фрагментов из сборника статей «Экран пустыни».

Мы живем в обществе, в котором коммуникация осуществляется с помощью электромагнитных волн, что делает возможным феномен прямого эфира. Технология позволяет добиться телеприсутствия в любой точке мира. Держа в руках написанные по-английски плакаты, демонстранты на площади Тяньаньмынь или на Красной площади обращаются к нам. И мы, сидя дома перед экраном телевизора, участвуем в манифестации вместе с ними.

Любопытно, что телекоммуникации внедряют в наше гражданское общество элементы божественного... Каждый из нас превращается в божественное существо, способное одновременно присутствовать здесь и там. Отсюда наше неоправданное высокомерие: я могу высказывать свое мнение по поводу того, что будет происходить в Аравийской пустыне через полгода или через пятнадцать часов, не обладая при этом почти никакой информацией. [...]

Местом осуществления политики в обществах прошлого было некое публичное пространство (площадь, форум, агора...). В настоящее время публичное пространство уступает место публичному изображению. Телевидение превратилось в форум всевозможных эмоций и предпочтений. Сегодня избиратель голосует, глядя на экран телевизора. [...] Мы движемся по направлению к катодной демократии. [...]

Мгновенность, вездесущность, всевидящность — вот элементы политики завтрашнего дня. Сегодня никто не контролирует настоящее время. Никто не задается всерьез вопросом, к каким последствиям все это может привести... Все расстояния сокращены до нуля. Это планетарное сжатие неизбежно окажет воздействие на социальный организм, на нравы. Настало время основать новую науку — экологию медиа.

Сфере науки и техники присущ некий изначальный фатализм. Никто и никогда не

Публикуется по: «L'Ecran du désert». Paris. Editions Galilée. 1991.

изобретал прибор для замедления. Скорость не снижают. Никто не изобретет медленный поезд, который будет ехать из Лиона в Париж три недели. Проблема социальной философии: что означает этот культ ускорения в истории человечества на закате времен? Относительная скорость, скорость корабля, поезда, автомобиля, самолета [...], лежащая в основе поступательного развития индустриальной демократии, уступает место абсолютной скорости, скорости телекоммуникации и телеуправления [...], которая приведет в конце концов к коммуникационной революции. Эта последняя в истории революция отменит не только расстояния, но и саму потребность в любом физическом перемещении...

Когда информация передается со скоростью света, политика в ее прежнем понимании становится невозможной. Политика — это прежде всего время размышления. Сегодня у нас нет времени размышлять. То, что мы видим на экране телевизора, уже имело место, и мы оказываемся перед необходимостью немедленной реакции. [...]

Сущность самолета-«невидимки»[1] в том, что его замечают слишком поздно, когда он уже здесь. У наблюдателя не хватает времени, чтобы подготовиться к самому акту ви́дения. То же самое происходит и при просмотре прямых репортажей CNN. У нас нет времени подготовиться к событию — оно уже имеет место. Нам остается лишь принять его или отвергнуть. Телевидение прямого эфира ультимативно по своей природе. Прямую трансляцию не обсуждают — ей подчиняются. [...]

Нужно ли по-прежнему готовить общественное мнение? Разумеется, нет. Прямая трансляция не предлагает никакой точки зрения — ничего, кроме эмоции, кроме некоторого чувства угрозы. «Мы переходим от радости к отчаянию в течение нескольких минут», — объясняет британский заложник. Будучи заложником телевидения, телезритель, по примеру служащего британского посольства, попадает во власть принципа неопределенности, самый ритм которого подчиняется ритму прямых включений. [...]

Фокусировать, поляризовывать внимание зрителей — это означает не столько менять их мнение, сколько постепенно реорганизовывать темпоральный режим людей, их пользование временем. Прямой эфир представляет собой фильтр, но фильтрует он не пространство с помощью кадровой рамки — он фильтрует время благодаря своей темпоральной природе. Это монохронный фильтр, который пропускает только настоящее. В данном случае мы сталкиваемся не с анализом, характерным для кино, и не с критикой, свойственной традиционному телевидению, а с видеоскопической техникой, с логистикой восприятия[2], необходимой для постоянной вербовки новых чувствительных мишеней, в которые мы все давно уже превратились. Следовательно, бессмысленно спрашивать о том, что отличает «информацию» от «пропаганды». Вопрос потерял свою актуальность, так как активная — интерактивная — дезинформация никогда не бывает лживой. Она представляет собой избыток противоречивых сведений, своего рода сверхинформацию.

Все истинно в обрушивающемся на нас потоке прямого эфира —«истинно» в техническом смысле этого термина, который подразумевает оперативность и мгновенную эффективность. Аудиовизуальный пейзаж превращается в «поле боя», в квадратный горизонт экрана, обстреливаемый видеозалпами.

Современная дезинформация не имеет ничего общего с propaganda fide (то есть проповедью определенной «веры», например, в победу) или с идеологической и политической обработкой населения. Речь идет исключительно о соприкосновении, об ударе — иными словами, о телесражении у нас дома. Подобно тому как метеопрогноз не является обычной информацией, телеуправление, телевозбуждение сознания представляют собой не пропагандистскую практику (по рецептам Геббельса, например), а прежде всего, возведение в степень публичного визуального пространства, создание коллективной реальности «высокой четкости».

---

[1] Имеется в виду американский боевой самолет F-117, опробованный в деле во время операции «Буря в пустыне».

[2] Термин Вирильо, введенный и обоснованный им в книге «Логистика восприятия: война и кино».

То, что свершалось в течение дня в контексте прессы, а впоследствии — в течение часа в контексте радио, сегодня происходит в одно мгновение, текущее мгновение телевизионной сводки. Именно здесь проходит граница между пропагандистским использованием кинохроники в первой и второй мировых войнах и использованием мировой телесети во время кризиса в Персидском заливе. [...] И действительно, когда смотришь старую хронику времен второй мировой войны, кажется, что перед тобой не информационный журнал, а скорее, хороший старый фильм, с точным монтажом, музыкальной фонограммой и лирическим комментарием, не говоря уже о случайных «актерах», отличающихся незаурядным дарованием... [...]

Если темпоральный режим кинохроники Fox Movietone или Pathé-Journal представляет собой отсроченное время, аналогичное времени прессы, то с независимостью медиа и с появлением таких коммуникационных сетей, как CNN, господствующим становится настоящее время. Текущий момент, не дающий никакой возможности отстранения, никакой критической дистанции, промежуток времени, в рамках которого нет различия между до и после, между нападением и защитой — со всеми вытекающими отсюда фатальными последствиями. [...]

Абсолютно очевидно, что каждый переломный момент истории, каждый новый исторический этап сопровождается захватом власти новым средством коммуникации. Сегодня уже трудно представить себе взлет Ренессанса без появления книгопечатания, без опубликования в короткий промежуток времени миллионов книг. И можно ли было бы говорить о Веке Просвещения, не будь серьезного вклада подпольной печати, или же о Великой Французской революции — без беспрецедентной свободы, обретенной печатными средствами массовой информации? Позднее беспроволочный телеграф [...] сделал из такой газеты, как «Нью-Йорк Таймс», обладавшей собственной радиостанцией для приема информации из-за океана, крупнейшую машину новостей начала века.

После 1914 года растущая популярность кинематографа преобразила сложившийся массовый дискурс печатной прессы в массовую визуальность [...], сыгравшую значительную роль в трагическом установлении тоталитарных режимов в России, Германии и некоторых других странах. Радио сделало возможным интернационализацию второй мировой войны, которая не могла бы состояться без современных средств информации: 12 марта 1938 года, накануне вторжения Гитлера в Австрию [...], в прямом эфире прошла первая в истории многоканальная радиопередача. Благодаря усилиям CBS, американские журналисты и корреспонденты, находившиеся в Лондоне, Берлине, Вене, Париже и Риме, смогли обменяться в прямом эфире своими впечатлениями и новостями. Впоследствии, во время войны, такие информационные сети, как NBC, стали вести постоянное интенсивное вещание — настолько насущной стала потребность в мгновенно поступающей информации.

Проникновение телевидения в США произошло в 1948 году одновременно с началом холодной войны под предводительством президента Гарри Трумена, человека, имя которого связано с первой ядерной атакой в истории. Впоследствии телевидению предстояло стать средством коммуникации для новой эпохи, скорее трансполитической, нежели политической, эпохи гражданского устрашения, призванного прийти на смену инерции устрашения ядерного.

Но уже в 1962 году, основав CSC (Communications Satellite Corporation) с целью обеспечить согласованность американских усилий на фронте массовых коммуникаций, Конгресс предвидел скорое окончание этого промежуточного этапа. Успешный запуск спутника Telstar компании «AT&T» позволил осуществить первую прямую телетрансляцию между США и Европой. В 1964 году попытка Ховарда Хьюза запустить геосинхронный спутник увенчалась успехом. Четыре таких спутника, распределенные над Землей на равных расстояниях друг от друга, позволяли транслировать телепередачи во все ее обитаемые районы.

В 1980 году, в атмосфере всеобщего скептицизма, загадочный Тед Тернер основал CNN (Cable News Network). Удовлетворив потребность американцев в новой визуальной информации, поступающей двадцать четыре часа в сутки, он распространил могущество своей корпорации на всю планету, приобретя вещательный канал на пяти различных спутниках. Сегодня CNN обслуживает девяносто одну нацию как на Западе, так и на Востоке. Фактически этот орбитальный теленадзор, вездесущий и всевидящий, нанес, без сомнения, смертельный удар национальным телевидениям, выходящим в эфир в определенные часы, из определенных центров вещания. [...]

На протяжении более чем десяти лет Тед Тернер создает свой театр «настоящего времени», театр прямого эфира, который заставляет нас принимать за истину все то, что демонстрируется в прямой трансляции, хотя история с Румынией должна была бы послужить нам хорошим уроком[3]. [...]

Вернемся же в качестве заключения к той угрозе, которую представляет для демократии тирания настоящего времени: каким образом возможно осуществить разделение власти, если время, в котором она реализуется, ускользает от нас? Как можно надеяться на контроль над решениями, благодаря своей стремительности ускользающими и от нас, и от самих «авторов»?

«Четвертая власть» уже растворяется в процессах мгновенной передачи информации, за которую никто по-настоящему не несет ответственности. При этом сами понятия медиа и медиатизации, то есть посредничества, проявляют тенденцию к исчезновению в коротком замыкании, в кольце обратной связи, которая решительно отменяет необходимость независимости информации и, в особенности, ее рациональной интерпретации.

Именно так и рождается грозный призрак «четвертого фронта», фронта коммуникационного оружия, которое не будет иметь ничего общего с нашими теперешними средствами массовой информации. Империализм этого нового вида вооружений, обладающий чисто технической природой, будет сопровождаться возвратом к феодализму, в рамках которого древний замок сеньора уступит место спутнику связи — властителю времени и пространства в обществах, подчинившихся его ненавязчивому контролю (не забудем о метеорологии, которая является не чем иным, как предвосхищением планетарного управления человечеством...). Если принять во внимание, что это новое коммуникационное оружие может эффективно и абсолютно безнаказанно работать не только в период официально объявленной войны, но и во время мира, то легко представить себе, какую опасность представляет собой для демократического управления вывод власти на орбиту.

Настоящий исторический момент ставит перед нами узловой вопрос: возможно ли демократизировать вездесущность, мгновенность, всевидящность и повсеместность, которые представляют собой не что иное, как атрибуты божественного или, иными словами, автократического? Таков вопрос, с сегодняшнего дня встающий перед теми, кто завтра будет возводить «город-мир», планетарный медиа-полис, объединенный в единое целое системой телекоммуникаций, город, облик и судьбу которого пока еще никто не может предсказать.

Предисловие, перевод с французского и примечания Алексея Медведева

[3] Репортажи из Тимишоары о «жертвах режима» оказались фальшивкой.

КАРЛ ПОППЕР

ПРОТИВ ЗЛОУПОТРЕБЛЕНИЯ ТЕЛЕВИДЕНИЕМ

17 сентября 1994 года в возрасте 92 лет умер известный культуролог сэр Карл Раймунд Поппер, «критический рационалист», прославившийся своей книгой об «открытом обществе». Поппер в 1936 году оставил, не дожидаясь вступления немецких войск, свою родную Вену и с 1945 года и до преклонного возраста преподавал в Лондоне. Всю жизнь он боролся с теориями, смешивавшими философию с политикой; известно его изречение: «Пусть умирают теории, а не люди!»

Публикуемая статья — последний труд мыслителя, встревоженного событиями в Италии. В ней говорится о том, что западная цивилизация, ставшая до некоторой степени мировой, — это не столько набор решений, сколько совокупность нерешенных проблем; и каждое решение вызывает новые проблемы, труднее прежних. Одна из них — телевидение. Мы усвоили его, вошли в современное пространство телекоммуникаций — и убедились, что техническая революция может обернуться социальной и духовной катастрофой. Что же делать? Ломать антенны телевизоров, как мусульманские фанатики? Или вместе с Западом искать, чем уравновесить новую силу, как приручить ее, как вместить огонь в очаг?

Все проблемы, которые ставит Поппер, есть и у нас. Но у нас есть и другие, которых Запад не знает. У нас нет инерции сложившихся социальных отношений, моральных устоев, жизненного стандарта. Напротив, есть инерция хаоса, развала. На Западе телевидение расшатывает довольно устойчивую систему. У нас же поток яда с телеэкрана попадает, говоря фигурально, не на кожу, а на открытые раны, прямо в кровь.

Нам нужно не сохранение, а возрождение социального и духовного порядка. И поэтому требования, которые необходимо предъявить нашему телевидению, намного серьезнее. Я даже думаю, что порядок здесь еще важнее, чем порядок в экономике. Телевидение может стать волшебным жезлом, способным внести в каждый дом волю к сопротивлению хаосу, к возрождению культуры: как нравственной, эстетической, духовной — так и хозяйственной. Экономика сама по себе не производит нравственную инфраструктуру. Этика должна предшествовать экономике, как дороги — автомобильному движению.

В таком положении, как наше, когда старые идеалы рухнули, а новые окутаны туманом, перед электронными средствами информации стоит нравственная задача, более важная, чем любая политическая: передать духовный опыт людей, не растерявшихся в хаосе, нашедших опору в самих себе, во внутреннем чувстве верха и низа, достойного и постыдного. Передать опыт великой культуры прошлых веков (и не только русской). Утвердить заново «ценностей незыблемую скáлу». Но дорога в тысячу верст начинается с первого шага. Кто знает, быть может, таким шагом станет обсуждение конкретной программы Поппера.

Несправедливо упрекать детей за то, что они сегодня так бесконечно много времени проводят у телевизора. К этому выводу приходит исследование Джона Кондри «Неверная служанка, крадущая время» — о массированном влиянии телевидения на детей. Их мир искажен телевидением. И маловероятно, чтобы оно превратилось в приемлемое средство социализации.

Я хотел бы акцентировать другое. Телевидение может служить добру так же успешно, как оно служит злу. Конечно, это трудно. Легче найти людей, способных создавать программы посредственного или скверного качества на двадцать часов в сутки, чем высокого качества на один-два часа эфирного времени. Тем более невероятно заполнить двадцать часов программами, которые были бы и привлекательны, и глубоки. Чем больше телевизионных компаний и программ, тем сложнее найти профессионалов, способных на такое творчество. Вот внутренне присущая телевидению

Публикуется с некоторыми сокращениями по тексту, опубликованному в «Культурхроник» (Бонн), 1995, № 1.

трудность и причина его упадка. Уровень падает, потому что телевизионные компании все чаще вынуждены заполнять эфир сенсациями, лишь бы привлечь публику. Но сенсационные передачи редко бывают глубокими.

Не менее важен для меня и другой аспект: возникло слишком много конкурирующих телекомпаний. За что они борются? Естественно, за привлечение максимума зрителей, а это вряд ли отвечает задачам воспитания. Но они спорят не о том, кто создаст лучшую программу высокого нравственного достоинства, кто сумеет передать детям нравственные основы жизни. Важнейшее отброшено в сторону.

Что же нам делать? Если оглянуться на историю телевидения, бросается в глаза, что в первые годы оно претендовало на высокое качество. Передавались хорошие фильмы, обсуждались интересные темы — отчасти потому, что конкуренция была едва заметной, спрос ничтожным. И зачинатели телевидения заботливо отбирали программы.

Как же сегодняшняя администрация телевидения понимает свои проблемы? Несколько лет назад я встретил в Германии некоего директора, слушавшего вместе со своими сотрудниками один из моих докладов. Его имени я не буду называть. Этот директор защищал целый ряд тезисов, по-моему, ужасных, но он, разумеется, считал их верными. По его мнению, «людям надо давать то, что они хотят видеть». Как будто опросы зрителей могут действительно определить их внутренние потребности!

Из опросов, в лучшем случае, можно понять, какие программы публика предпочитает из того, что ей предложено. Но таким способом мы не можем узнать, что обязаны и должны ей предложить и что она выберет, если мы предложим ей совершенно другое. Разумеется, телевизионный руководитель был твердо убежден, что возможный выбор осуществим только в рамках того, что реально делается. Никакой альтернативы он не видел. Дискуссия с ним была бесперспективной. В конце концов он заявил, что его воззрения соответствуют «принципам демократии» и что он чувствует себя обязанным проводить линию, которую считает демократической и которую способен понять, то есть самую «популярную».

Разумеется, нет никаких демократических принципов, оправдывающих тезис директора: сбивать все ниже уровень передач, «потому что люди этого хотят». Если согласиться с этим, можно докатиться и до преисподней.

Однако демократия всегда провозглашала своей целью повышать уровень образованности. И взгляды господина директора ни в какой мере не соответствуют старой идее демократии: повышению общего уровня образованности и улучшению шансов для всех. Популизм ведет к тому, что публике предлагают все худшие программы, приправленные острыми соусами и пряностями (лошадиными дозами насилия, секса и сенсаций). Чем интенсивнее применяются эти средства, тем больше люди приучаются к стимуляторам.

Это самый примитивный способ провоцировать реакции публики. Сложные решения не нужны. Достаточно взять щепоть перца и подсыпать в телевизионную программу. Тогда наш директор будет думать, что его проблема решена. Все больше пряностей в еду, потому что она скверная. Переперчивая, пытаются сделать неудобоваримое вкусным.

Между тем значительная часть малолетних преступников признают, что их вдохновило телевидение. Всех потрясло дело двух подростков десяти с полови-

ною лет, которые в Ливерпуле в феврале 1993-го безо всякой видимой причины убили двухлетнего ребенка. Общество было встревожено беспримерным преступлением. Его связывали с телевидением, хотя эксперты полагали, что прямую связь между телевидением и насилием еще надо доказать.

Воспитание — это нечто глубоко влияющее на окружение, на кругозор. Мы посылаем детей в школу, чтобы они чему-то научились. Но что в действительности значит «учиться», «учить»? Так повлиять на кругозор детей, чтобы они могли подготовиться к своим будущим задачам — стать гражданами, уметь зарабатывать, нести ответственность отцов и матерей за новое поколение... Мы ответственны за наших детей, ответственны за то, что их окружает. Теперь телевидение стало частью детского окружения, за которую мы ответственны, ибо человек его создает и его формирует. Я в своей жизни долго занимался воспитанием. И многому научился в подходе к самым тяжелым судьбам, которые почти всегда складывались в семьях, где царило насилие. Самый типический случай — отец-алкоголик бьет мать малышей, и насилие разрушает всю семейную жизнь.

Сейчас насилие в семьях дополнено и заменено насилием на голубом экране. Оно царит перед глазами ребенка ежедневно, час за часом. Мне хочется это подчеркнуть: телевидение вносит дух насилия и в те дома, где его раньше не было.

Говорят, что ничего сделать нельзя. Цензура несовместима с демократией. Однако я предлагаю взять пример с сословия врачей, которые сами себя контролируют. Они понимают, что власть над жизнью и смертью пациента должна находиться под присмотром. Во всех цивилизованных странах существуют организации, в которых врачи наблюдают за деятельностью врачей, и существуют государственные законы, точно определяющие задачи таких организаций. Я предлагаю, чтобы были созданы подобные организации для всех, занятых в телевидении. Каждый сотрудник должен добиться своего рода лицензии, которая может быть у него отнята, если он нарушает известные принципы. Постепенно сложились бы правила корректной работы. Органом, выносящим решения и наделенным правом лишить лицензий, мог бы быть своего рода суд.

Постоянное самонаблюдение намного эффективнее цензуры, особенно в связи с твердым порядком выдачи лицензий после соответствующего экзамена. Одной из главных задач подготовки могло бы стать разъяснение будущему сотруднику его ответственности за народное образование, в процесс которого он включился, ответственности за нравственный уровень народа. Это должен понимать каждый. Ибо вольно или невольно он будет действовать как воспитатель.

Когда мне приходилось говорить с работниками телевидения, я убеждался, что все это для них совершенно новые идеи. Они никогда не думали о педагогических аспектах своей деятельности. Однако люди легко соглашались, что все так и есть. Остается усвоить, что образование необходимо любому цивилизованному обществу. Граждане такого общества не растут сами собой, как трава. Их готовит воспитание.

А вести себя цивилизованно — значит максимально ограничивать насилие. Такое самоограничение — важнейшая общественная функция. Поэтому я полагаю, что в процессе подготовки работников телевидения им надо усвоить, что их задача — не просто передача фактов, а вытеснение насилия из жизни обще-

ства. При этом очень важно понять, как дети воспринимают образы, как они на свой лад перерабатывают полученную информацию, как приспосабливаются к окружению, на которое телевидение влияет. А также важно понять механизмы, благодаря которым и дети, и взрослые путают вымысел с действительностью.

Создателям телепрограмм надо знать ментальные процессы, в которых действительность и вымысел различаются или, напротив, смешиваются. Все это должно стать частью профессиональной подготовки. Особое внимание необходимо уделить возможным патологическим случаям смешения вымысла и действительности у особо расположенных к этому субъектов.

Лицензия, как я ее себе представляю, предполагает экзамен, на котором кандидаты должны доказать, что они не только владеют материалом, но полностью сознают свою ответственность перед публикой. И они должны дать обещание верности принятым на себя обязательствам. Тот, кто создает телепередачи, обязан знать, чему они противостоят: духу насилия и саморазрушения.

Практика выдачи лицензий должна охватывать не только ответственных работников, но и техников и операторов. И каждый должен иметь право сказать: «Я не буду участвовать в этой программе, потому что я хочу быть верен своему обещанию и не хочу рисковать лицензией». Это создало бы ситуацию, в которой авторы и руководители программы оказались бы под контролем своих подчиненных.

Мое предложение не только исключительно актуально для демократии, оно абсолютно необходимо. Ибо демократия — это контроль над политической властью. И не должно быть никакой политической власти без контроля. Между тем телевидение обладает огромной политической властью. Можно сказать — самой важной властью, такой, словно сам Бог говорит с экрана. И телевидение может действительно стать тоталитарной властью, если злоупотребление не будет остановлено.

В настоящее время телевидение — слишком сильная власть для демократии. Никакая демократия не устоит перед ней. А злоупотребления возможны всюду. При Гитлере телевидения еще не существовало, но пропаганда была организована так систематически, что почти предвосхитила возможности телевидения. Я думаю, что новый Гитлер, овладев телевидением, получил бы безграничную власть.

Демократия не выживет, если телевидение не будет поставлено под контроль. Она не долго продержится, если власть телевидения не будет полностью разъяснена. Это говорю я, ибо даже враги демократии не вполне понимают возможности телевидения. Если они это когда-нибудь полностью поймут, они все используют, и притом в самых опасных ситуациях. Но тогда будет слишком поздно.

Настал час осознать опасность и контролировать телевидение теми средствами, которые здесь изложены. По-моему, лучших средств пока нет. Разумеется, могут быть и другие предложения. Но я их не слышал.

Предисловие, перевод с немецкого и публикация Г.Померанца

МИШЕЛЬ ДРЮККЕР

Мишель Дрюккер — личность необычайно популярная во Франции. Не проходит недели, чтобы он, жизнерадостный и красивый, не появлялся на телеэкранах. К нему привыкли, как к непременной примете аудиовизуального пейзажа. Дрюккер известен и своей автобиографической книгой «Мяч в прыжке», книгой интервью «Первые номера» и другими литературными опытами. «Телесеть» — пока единственный роман Дрюккера и интересен он главным образом потому, что раскрывает нравы французского телевидения изнутри. Это свидетельство очевидца, с естественными преувеличениями, субъективизмом и обобщениями, определяемыми самим жанром книги.

Мишель Дрюккер родился в провинции, в Вире, что в Кальвадосе, в 1942 году, в семье врача. Но в отличие от старшего брата Жан-Мориса, получившего серьезное образование и занимающего крупные административные посты на телевидении, в кино и на радио, Мишель Дрюккер интересуется спортом. Его карьера на радио началась в 1964 году. В качестве спортивного комментатора он быстро занимает с своем «цехе» заметное место — такое же, какое в свое время занимал у нас Николай Озеров. Дрюккер ведет репортажи с крупнейших футбольных матчей, в частности на Кубок мира в 1970, 1974 и 1978 годах. Большой популярностью у радиослушателей пользуется созданная им программа «Спортивный праздник». Но постепенно Мишель Дрюккер переориентируется, становится шоуменом. Как продюсер и телеведущий он придумывает такие программы с публикой, как «Звезда», «Елисейские поля». Приглашение принять в них участие — честь для любого актера, певца, режиссера, спортсмена. Некоторое время Мишель Дрюккер вел кинорубрику в журнале «Жур де Франс». Его заслуги на ТВ отмечены орденом Искусств и Литературы.

Биография Дрюккера свидетельствует о верности телевидению. Все винтики этого организма ему известны до мельчайших подробностей. Вот почему его роман, который предлагается вниманию читателей «Искусства кино» во фрагментах, читается как документальная драма. Конструкция «Телесети», ее язык и стиль сразу по выходе романа были названы кинематографом на бумаге. Но пройдет девять лет, прежде чем кинематографичность книги подтвердит экран. На второй парижской программе «Антенн-2» в 1988 году показали четырехсерийную картину «Телесеть» Клода Фаральдо. Главную роль в ней сыграл недавно скончавшийся прекрасный актер Жан Карме. Но и сам выбор этого актера (кто знает Жана Карме по таким фильмам, как «Это случилось в праздник» и «Отверженные», согласится, что он мало похож на «толстяка Марселя»), и изменение обстоятельств, объясняющих «проступок» Мюллера (вместо майских событий 1968 года — министерский кризис), лишь подчеркивают стремление не только приблизить события к нашим дням, но также отойти от возможных аллюзий. Жан Карме — Мюллер мало напоминает таких асов французского телевидения, как Зитрон, Мурузи, Жикель. Но он их родной брат. Высоко оценив экранизацию своего романа, Мишель Дрюккер отметил, что если бы Мюллер был жив сегодня, он вышел бы на законный отдых и посматривал на «нынешний аудиовизуальный пейзаж с сожалением, удивлением и гневом». Французские критики писали, что фильм Клода Фаральдо отражает именно эти три чувства. Жан Карме — Мюллер страдает той же болезнью, которой страдают многие его коллеги во всем мире, когда их свергают с их трона, обрекают на забвение. Драма Марселя Мюллера достаточно типична. И это главное, чего сумел добиться автор «Телесети», процветающий телеведущий, который хорошо знает, как опасно в его профессии выворачивать себя наизнанку...

ТЕЛЕСЕТЬ

ПАРИЖ, 1979 ГОД
17 часов 55 минут

Обычно Мюллер открывает глаза сразу, едва раздается звонок. Сегодня он изменяет своему правилу, как бы сберегая под полуприкрытыми ресницами воспоминание об увиденном сне. Доска из белого мрамора. С черными буквами. Последнее видение последнего сна.

Здесь жил
Марсель Мюллер
1915—1979
Он разговаривал с людьми

Звонок дребезжит все настойчивее. Мюллер открывает глаза. Оказывается, он уснул, не погасив большую лампу на пианино, и гостиная с опущенными шторами купается в желтоватом свете. Он ненавидит этот свет. Всегда ненавидел. Как слишком тусклый.

В глубине квартиры слышен бой настенных часов. Затем других. И еще одних. В течение нескольких секунд все комнаты оживают. Звон достигает гостиной, наполняет ее. Мюллер приподнимается на локте. Он отдохнул. Электронный будильник звякает в последний раз. 17.56. Тишина.

Мюллер поднимается.

Над мраморным камином висит большое зеркало. Ковер заглушает его шаги, пока он пересекает гостиную и идет к зеркалу. Одной рукой он дотрагивается до нижней рамы, куда засунуты старые пригласительные билеты, другой обводит контур лица. Пальцы при этом словно дорисовывают то, что не видно из-за слабого света. Крупный нос. Мясистый рот. Толстые небритые щеки. Его кожа теперь стала очень чувствительной.

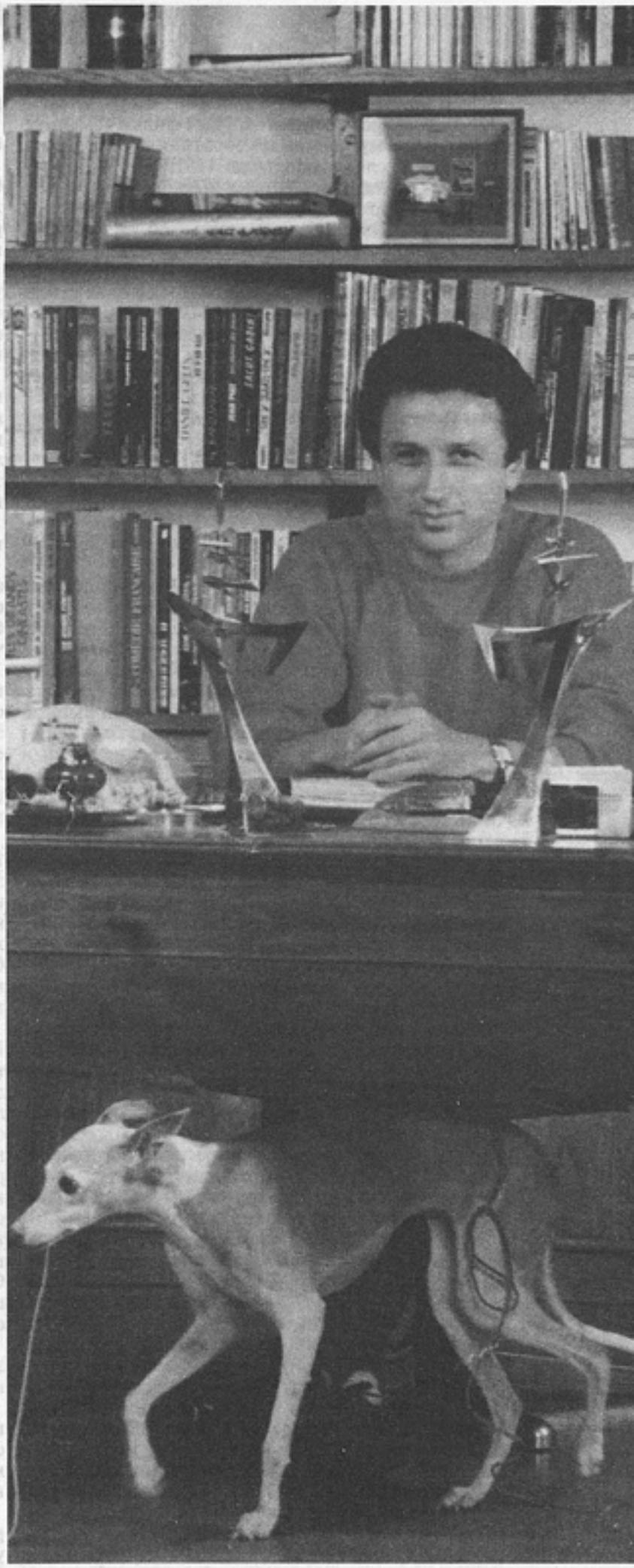
Мюллер умывается, тщательно бреется перед увеличительным зеркалом в рамке из маленьких матовых лампочек. Его лицо улыбается ему оттуда. Он все делает механически.

Проходя по коридору к себе в кабинет, он видит на обоях светлые прямоугольники. Уезжая, Аннетт сняла висевшие на этом месте портреты — своего отца в форме улана на коне, своей матери и всей семьи в Биарритце перед машиной «Рено-203» в 1952 году. Сильви тогда не было и двух лет. Аннетт держит ее на руках. Бернар сидит на крыле и смотрит на куда более молодого, более улыбчивого и менее солидного Мюллера.

В шкафу у Мюллера две дюжины клетчатых пиджаков. Всех цветов и из разной материи. Но он снимает с вешалки серый двубортный пиджак, который две недели назад отдавал в чистку. Надев его, завязывает полосатый галстук так, чтобы он не достигал брюк.

Затем возвращается в кабинет, единственную комнату с поднятыми шторами. Небо еще не потемнело, но зажженные фонари на авеню Виктории успокаивают: скоро наступит вечер. С аккуратно прибранного стола он берет две связки ключей. Все его действия отражаются в мертвом экране телевизора «Сони Тринитрон». Небольшой кейс-нессесер и маленький металлический чемодан уже стоят на полке. Он тихо поднимает их и несет к выходу. В передней надевает старый плащ и, не гася свет, покидает квартиру.

Перед тем как сесть в машину, он останавлива-



Фрагменты.
Публикуется по изданию: Drucker Michel. La Chaîne. — Lattés. 1976.

ется на краю тротуара. У кинотеатра напротив выстроилась очередь студентов. Идет фильм «Змеиное яйцо». Мюллер поднимает воротник плаща. Доску они повесят слева от подъезда: «1915—1979. Он разговаривал с людьми». Может быть.

Медленно лавируя в потоке машин, Мюллер выезжает на улицу Риволи, затем минует площадь Согласия и мост Инвалидов. Прячась за стеклами своей «504»-й, он старается не быть узнанным среди тысяч других автомобилистов и с беспокойством все время поглядывает в большое боковое зеркало. Это старое зеркало с «Кадиллака», с автоматическим поворотным устройством. Прежде, проезжая через толпу зевак, с его помощью он проверял свою популярность. То был вызов другим коллегам. Но в этот вечер главное — не быть узнанным.

Улочка Каму. Здесь он паркуется. Это совсем рядом с Эйфелевой башней.

Его кейс и металлический чемодан уже на капоте. Мюллер смотрит на часы. Зеленые стрелки «Омеги» показывают 19.17. Совсем стемнело. Мюллер быстро берет свои вещи и уходит, стараясь держаться близ домов.

Здесь, на авеню, движение еще более плотное. Ожидая перехода, Мюллер смотрит на скамейку под деревьями. Это его скамейка. Бывало, оставив машину, он часто сиживал тут — теперь это невозможно из-за стоянки такси, — особенно в солнечные дни, минут двадцать читал газеты и, глядя на башню, обдумывал предстоящий дневной выпуск новостей. Давно это было. Сегодня тут стоит старое желтое такси. Все меняется. Все изменилось.

Все — кроме нее, Эйфелевой башни. Триста двадцать метров балок и перекрытий. Семь тысяч тонн железа. Четыре огромные лапы, врытые в землю навечно. Три этажа, три площадки. Две первые освещены, третья — в темноте. А на самом верху, под антенной, два глаза словно рыщут во тьме ночи. Против постройки этой ужасной штуки протестовали Мейсонье, Гуно, Мопассан и многие другие, утверждая, что она уродует Париж. Они давно умерли. А башня осталась.

Мюллер любит башню. Он любит ее за силу. Сегодня вечером она будет принадлежать только ему.

Лестница пустынна. Собственным ключом Мюллер открывает двери, которые для посторонних закрыты. Он проскальзывает в тень балок настолько быстро, насколько позволяет его грузная фигура. Если не поспешить, то можно и опоздать. Ведь не исключены разные помехи на втором и третьем этажах, где много посетителей. Не исключено, что придется пропустить группу туристов, улизнуть от сторожа. Главное же — не быть узнанным.

На второй этаж Мюллер добирается уже весь мокрый. Горячая волна прилила к его вискам. Он шел слишком быстро. Где-то в его грузном теле загорелся красный глазок, погас и загорелся снова, маленькая точка, от которой исходит пульсирующая боль. Рука, державшая металлический чемодан, осторожно ставит его и проскальзывает под плащ. Сердце бешено бьется. Это заставляет его сесть и немного передохнуть. Часы, с которыми он уже трижды сверялся во время подъема, показывают, что с тех пор как он поставил ногу на первую ступеньку башни, прошло двенадцать минут.

Надо идти дальше. Чтобы достичь центральной постройки, где находится винтовая лестница, предстоит пересечь открытую платформу, открыть запертые двери, пройти коридор и не быть узнанным. Если его заметят теперь, дать объяснения будет гораздо труднее. Он ведь вступает в запретную зону.

Эта мысль придает Мюллеру новые силы. Он берет чемодан и кейс и выходит из-под лестницы.

Последний этап восхождения — узкая, почти без поручней винтовая лестница, на которой кружится голова, — будет самым трудным. Виа Долороза, Крестный путь, его Крестный путь. Он именно так и думает.

Несколько силуэтов посетителей на фоне ночи у сетки — средства против самоубийц. Дверь открыта, гулкий и жаркий, как на теплоходе, коридор, еще одна дверь. Ключи подходят идеально, замки открываются бесшумно... Свежий воздух...

Снова начав подъем, Мюллер отмечает, что с высотой меняется окраска неба, башни и особенно города внизу. Париж сверху выглядит потерявшим всякую рельефность. Он напоминает световое табло, подобное тому, которое есть в метро. Чтобы загорелась какая-либо линия, надо нажать на кнопку, истертую прикосновением тысяч пальцев.

Теперь Мюллер один над огромным молчаливым городом.

Промежуточная площадка. Здесь установлены антенны передатчиков. Мюллер немного наклоняется, но их скрывает темнота. Его соучастницы. Вот бы увидеть их — не было бы такого чувства одиночества...

Ему жарко в плаще, плащ мешает, как мертвая шкура. Мюллер сбрасывает его на поручни. Кожа, сброшенная змеей, посреди неба. Ветер надувает эти останки, тянет их в пустоту. Мюллер не пытается удержать плащ и смотрит, как он падает и цепляется за перекрытия: бледное подвижное пятно тридцатью метрами ниже. Говорят, что самоубийцы никогда не достигают земли живыми.

Конец пытке. Прислонившись к обитому жестью сувенирному ларьку третьего этажа в темном застекленном помещении зала, Мюллер может наконец отдаться своему страданию. Он стоит на макушке башни. Огонек в его груди превратился в пожар. Все тело вздрагивает от боли. Но он знает, что боль утихнет, что сердце скоро начнет биться размеренно. Он не имеет права умереть. Только не здесь, не сейчас.

В центре колокольни несколько помещений. Прежде здесь проводились научные эксперименты, теперь это сувенирные киоски. Башня хорошо продается. В нетронутом виде сохраняется только маленькая квартирка Гюстава Эйфеля, которую тот оборудовал на вершине своего шедевра. Невероятная мысль — поселиться на крыше Парижа. Говорят, что он никогда тут не жил. Но эта забавная квартирка привлекает туристов. Прямоугольные окна, похожие на иллюминаторы каюты люкс на трансатлантическом лайнере, позволяют обозревать кабинет-музей архитектора. Сюда не заходят. Осмотр ведется извне. Сегодня эти окна закрыты плотной черной бумагой, и в их слепых глазницах отражается только массивная фигура Мюллера.

Он дает себе последний отдых перед последней запертой дверью, словно готовясь к выходу на сцену.

Человек, вручивший ему ключи и чемодан, обещал, что все будет подготовлено. Мюллер в этом не сомневается. Он чувствует, как согрелась в его руке кожаная ручка двери, толкает ее и входит в маленький темный кабинет.

Здесь все то, что могут через окна увидеть туристы. И тут же нечто, чего туристы никогда не увидят. То, что скрывалось за бумагой на окнах. Микрокамера «Томсон» на треножнике с объекти-

вом 12х120, направленным на стол. Два телевизора «Сони» и «Брако» — на металлическом сундучке направо от камеры. Два прожектора по 1500 ватт.

На секретарском столике, стоящем перпендикулярно столу в стиле Людовика XV, видеомагнитофон с заправленной пленкой, мини-пульт управления на четыре выхода «Грасс-Валлей», переключатель «звук — изображение» фирмы «Тайм Бэз Корректор»... Двести килограммов техники, совершенно неуместной в этом помещении... Встреча века железа с веком звезд.

Студия. Телестудия между небом и землей. «Для меня одного», — думает Марсель Мюллер.

Перешагнув через кабели, он подходит к письменному столу. Ставит на него чемодан и кейс. Снимает пиджак и бросает его на спинку стула. С удовольствием подтягивает ремень на брюках. Развязывает галстук. Ему хорошо. Он у себя дома.

Мюллер садится. На столе два телефонных аппарата — один старый, с диском, другой — с клавишами и без проводки. Между ними маленькая настольная лампа. Он зажигает ее. Поочередно поднимает телефонные трубки и прислушивается к зуммеру. Все его жесты точны и отработанны. Ведь он сотни раз повторял их мысленно. Он знает, что будет делать.

Нажатие правой кнопки — и зажигаются глазки видеомагнитофона, переключателя и пульта. Маленькие разноцветные кружочки. Электронные часы на видеомагнитофоне отсчитывают секунды. Осталось одиннадцать минут. Он включает «Сони» в двух метрах от стола. Изображение постепенно стабилизируется. Добродушный комик на крупном плане рассказывает анекдоты: «Мюллер имел обыкновение говорить...»

Теперь Мюллеру надо быть особенно внимательным. Толстые пальцы его слегка дрожат. В чемодане два отделения — маленькое и большое. Из первого он достает черную пластиковую коробочку с большой кнопкой посредине. Естественно, красной. От коробочки отходят два провода со штекерами, которые он вставляет в отверстия в глубине чемодана. От слабого щелчка включения ресницы его слегка вздрагивают.

Мюллер осторожно отодвигает чемодан на край стола так, чтобы он на экране целиком не был виден. Черная коробочка остается рядом с его левой рукой.

Идет реклама средств промышленной очистки вод.

Он оборачивается и достает из внутреннего кармана пиджака блокнот и футляр с очками. В блокноте его заметки. Он надевает очки в роговой оправе и пробегает первые три листочка.

Идет реклама игрушечной ракеты из негорючего пластика.

Мюллер вешает себе на шею микрофон-гастук. Поворачивает регулятор громкости на пульте. Динамик на нижней полочке столика секретаря воспроизводит постукивание его пальцев по микрофонной подушке. Он прочищает горло и повторяет «Дорогие мои друзья, друзья мои». Голос меняется — он то игривый, то серьезный.

Идет реклама полуфабриката лапши.

Правая рука Мюллера нажимает еще одну кнопку. Загораются оба прожектора. Волны теплого и веселого света заполняют кабинет Эйфеля.

Идет реклама очистителя воздуха для туалета.

Мюллер нажимает кнопку на пульте. Канал 1. Камера. На контрольном экране появляется его изображение. Но он даже не смотрит в ту сторону. Делает несколько шагов. Отодвигает стул, стараясь не наступать на кабели. Снова надевает пиджак. Поправляет галстук. Смотрит на электронные часы.

Еще две минуты.

Мюллер усаживается. Его взгляд не отрывается от экранов. На «Сони» тряпичная кукла делает три прыжка. Конец рекламы. На другом экране — черно-белое изображение его самого. Видны кабинет, чемодан, черная коробочка, развернутый блокнот. Освещение хорошее. Изображение четкое.

Он снимает очки, надевает снова, не теряя из виду свое изображение. В горле пересохло. Немного страшно.

На «Сони» пошли титры вечерней программы передач. Время — 19.58.44. Как и на его электронных часах. «Через несколько минут вечерний выпуск новостей»... Музыка.

Пальцы Мюллера находят рычажок переключателя «звук — изображение».

Минута.

Мюллер ощущает под ногами всю башню, напоминающую ему огромный корабль, капитаном которого является он сам. Скоро он направит в море это неподвижное судно.

Задыхаясь от волнения, Мюллер считает секунды.

ВЕСНА 1968 ГОДА

Жан-Лупу Франкелю было двадцать три года. Ровно на год больше, чем старшему сыну Мюллера. Он неловко задвигался на своем кожаном сиденье. Примирительная улыбка призвана была скрыть смущение.

На мосту О'Дубль разноцветная толпа движется прямо по проезжей части. Подавая машину назад, Мюллер посматривает на Франкеля.

— Вот что я называю журналистикой. Быть в гуще событий. Я рад, что нахожусь здесь...

Глаза молодого человека округляются. Хотя Мюллер сбавил скорость, он ведет машину крайне небрежно.

— Осторожно, Марсель!..

— Осторожно, Марсель! — передразнивает Мюллер. Он презрительно клаксонит. — В такое время! И это все, чему я вас научил за два года? Осторожности? Мы переживаем острейший период нашей Истории, мой мальчик. Истории с большой буквы. Быть может, новый 1789 год. Такого еще никогда не было. Анализируйте же, черт побери! Анализируйте!

Длинная пританцовывающая вереница парней и девушек перегородила набережную Монтебелло. Теплый майский ветер развевает их волосы. Мюллер жмет на тормоза. Голова его резко откидывается на сиденье.

— Пропустите, маленькие кретины! Играйте еще где-нибудь!

Он снова клаксонит. В цепи образуется проход, достаточный для проезда его «Мерседеса». Мюллер включает первую скорость. Мотор чихает. Вокруг радостные крики и взрывы смеха. Бледный и бородатый, как фавн, парень прижимается лицом к ветровому стеклу и скалит зубы. Девица без бюстгальтера под свитером с изображением Че Гевары вскакивает на буфер и старается раскачать машину.

Медленно двигаясь вперед, они пытаются освободиться от облепившей их человеческой массы. Втянув голову в плечи, Франкель совсем сползает на сиденье. Девушка на буфере дерзко поднимает свитер, демонстрируя грудь. Потом соскакивает на землю и кричит:

— Негодяй! Продажный Марсель! Телевиде-ние — народу!

— Жирная свинья!

— Слуга капитала!

Мюллер ухмыляется. И жмет на газ. Глаза его прикованы к большому зеркалу на крыле. Он говорит:

— Вы видели, Жан-Луп, вы видели? Эти кретинусы узнали меня!

Около собора Парижской Богоматери все повторяется. На набережной совсем нет машин. Велосипеды, мотороллеры и пешеходы. Тысячи людей, больше, чем Франкель видел за все три года с тех пор, как поселился в Париже.

Мюллер нервничает.

— Так мы никогда не доберемся. Поедем-ка через улицу Риволи.

Он резко сворачивает на мост. Теперь перед ним четыре шеренги полицейских из госбезопасности. Их черные каски поблескивают посреди моста. В поднятых вверх забралах отражается белизна неба.

Франкель хватается за щиток, предвидя резкое торможение. Но Мюллер не сбрасывает скорость.

— Марсель, они нас...

Забавляясь, Мюллер посмотрел на него с сочувствием. Но выключил скорость, тяжелая машина бесшумно, по инерции проехала метров пятнадцать и остановилась.

На них смотрели застывшие лица. Мюллер опустил стекло.

— Пропустите нас, господа. Мы торопимся.

Руки полицейских сжимали длинные черные дубинки.

— Господа, вы меня слышите? Мы и так уже потеряли уйму времени.

Офицер без каски, с двумя золотыми нашивками на плече, шел к «Мерседесу».

— Вы расступитесь или нет? — настаивает Мюллер.

— Марсель... — жалобно начинает Франкель.

— Да заткнитесь вы!

Он открыл дверцу и выскочил из машины.

— Что это значит? — обращается он к офицеру.

— Здесь нет проезда, — говорит тот сухо. — Вернитесь назад и поезжайте через площадь Согласия.

— Этого не может быть! Я что, с ума сошел? — Мюллер приближает свое лицо к офицеру. — Посмотрите на меня как следует. Вы меня не узнаете?

Тот пожимает плечами. Палец Мюллера делает полукруг и указывает в сторону площади Сен-Мишель.

— А там, мсье, там... Даже леваки узнали меня.

— Ты слышал начальника, подонок? Уматывай или мы тебя так отделаем! — звучит голос из последней шеренги.

— Слышь, звезда экрана, сматывайся-ка отсюда!

— Запускай свой танк, пока есть горючее!

Мюллер делает шаг вперед. Капрал хватает его за рукав и повторяет:

— Поезжайте через площадь Согласия.

— Отпустите меня! Вы знаете, что это такое? — Мюллер переходит на крик и бьет ладонью по ветровому стеклу, где значится «Пресса». — Вам известно, что это такое, болван вы эдакий?

— Этого недостаточно. Нужен пропуск.

— Пропуск? Пропуск? Но я — пресса, мсье! Я — информация!

— Очистите мост, — говорит капрал.

Он подталкивает Мюллера к машине.

— Вы не полицейские, — визжит Мюллер. — Вы гангстеры! Вы позорите Францию. О, вы обо мне еще услышите!

Капрал заставляет его сесть в машину.

— Ваше удостоверение... Дайте свое удостоверение!

Капрал захлопывает дверцу.

Яростно воет коробка скоростей. Мюллер в бешенстве жмет на газ. «Мерседес» отскакивает назад, наехав на тротуар.

Каски ухмыляются.

— Жми домой!

— Уматывай скорее!

Франкель закрывает глаза.

На стенах, стеклянных дверях, плакатах и стендах, перегородивших большой холл Дома телевидения, и на полу — сотни разноцветных листовок. В холле никого нет. Перед большой студией стоят пикетчики.

— Эй, ребята, я, кажется, брежу! — насмешливо бросает один из них. — Смотрите, кто идет.

Его товарищи хохочут.

Похоже, Мюллер готов ввязаться в перебранку, но затем отказывается от этой мысли и, пыхтя, как бык, проходит мимо.

В большом, плохо освещенном зале плавают клубы сигаретного дыма. Несколько прожекторов освещают только наспех сколоченную эстраду в глубине. Монотонный голос человека с микрофоном забивается шарканьем, кашлем и гомоном собравшихся.

Мюллер шагает по узкому проходу важно и неторопливо, как император, возвратившийся из ссылки.

— Марсель! Ты здесь!

— Товарищи! Слово просит человек, которого вы все хорошо знаете. Прошлое, настоящее и будущее этого заведения! Марсель Мюллер!

Зал отвечает воплями, свистом. Забастовщики предаются этому занятию с настоящим восторгом.

Мюллер неторопливо поднимается на трибуну.

Франкель замечает пустой стул в первом ряду и садится.

Перед микрофоном Мюллер разводит руками. Зал отвечает еще более громким воем. На трибуну летят огрызки апельсинов, скатанные в шарики листовки, хлебные мякиши, бумажные голубки. Мюллер снисходительно улыбается.

Шум длится несколько минут, потом постепенно стихает.

Наступает враждебная тишина. Мюллер начинает не сразу. Он медленно снимает пиджак. Слышится не очень уверенное: «Догола!» Мюллер выворачивает пиджак наизнанку и, надев его, наклоняется к микрофону.

— Я сделал это, дорогие друзья мои, потому что прекрасно знаю, что вы обо мне думаете. Да, я решил вывернуться наизнанку!..

Франкель не может прийти в себя от удивления. Забастовщики тоже. В первом ряду раздаются робкие аплодисменты. Два-три свистка с балкона. Все явно поражены и не знают, что делать.

— Но ведь только дураки, — продолжает Мюллер, — как известно, не меняют своего мнения. Признаю, это движение масс, эта забастовка сначала неприятно поразили меня, консерватора. Все мое прошлое, вся моя судьба связаны с этим домом. Я пришел сюда человеком полным иллюзий, и сейчас, пятнадцать лет спустя, все еще их не утратил. Я считаю, дамы и господа, что мы являемся слугами народа, слугами телезрителей, то есть францу-

зов, то есть Франции! — Он останавливается. Зал молчит. — Но сегодня! Что я увидел, проезжая Латинский квартал, друзья мои?

Франкель недоверчиво осматривается. Все глаза устремлены на трибуну.

— Я увидел мир молодых людей, полный радости, полный обещаний, мир, который пробует родиться. И я увидел другой мир, больной, который посылает против них полки мракобесов, ибо никак не хочет подохнуть! Я видел репрессии. Я испытал их на себе. Я стал их жертвой. Впервые в жизни я почувствовал себя вне закона. Вот отчего сегодня перед вами, друзья мои, я вывернул свой пиджак наизнанку. Ваше дело правое. Наше дело правое! И я говорю: «Да здравствует забастовка! Да здравствует телевидение! Да здравствует бастующее телевидение!»

Гром прокатывается по залу.

— Я хочу внести предложение, — рычит Мюллер с мокрым и просветленным лицом. — Выберем сейчас делегацию, чтобы передать им: мы с ними! Мои дети — старший сын и дочь — находятся среди них. И я хочу им сказать, что уважаю их, ибо они спасают мир.

Буря. Вихрь. Дом телевидения дрожит до основания. Две тысячи глоток орут:

— Мюллер с нами!

— Рабочие и студенты — у нас общая борьба!

— Все поддержим бастующее телевидение!

Франкель встает и присоединяет свой голос к бушующей грозе.

На телевидении у Мюллера было немало врагов. Как обычно, успех настраивал против него. Его ревновали, награждали такими нелепыми кличками, как «глаз Москвы» или «агент ЦРУ». Но по мнению истинных профессионалов и зрителей, Марсель Мюллер был тем человеком, который знал свое дело и владел им превосходно. Он был символом телевидения. И вот этот живой символ присоединился к забастовке.

Почти каждый вечер Франкель ужинал на авеню Виктории. Аннетт Мюллер относилась к нему, как к сыну.

Это была маленькая приземистая женщина, блондинка без возраста. Она открыла им дверь.

— Где вы были? — Ее глаза расширились, когда она увидела беспорядок в одежде Мюллера.

— Сейчас, дорогая. Только приму душ и все расскажу.

Он бросился в ванную, а Франкель прошел в гостиную и там устало опустился в кресло. Аннетт принесла виски с содовой и не задала больше ни одного вопроса.

В 20 часов Жан-Луп встал и включил телевизор. Передача новостей из временной студии, оборудованной в западной части Эйфелевой башни, уже началась.

Изображение было сильно скадрировано, но довольно четкое. (Снято для телевидения 16-миллиметровой камерой, с плеча. Франкель подумал об этом механически.) Мюллер уверенными жестами мастера стриптиза повторял свой номер с пиджаком. На втором плане стояли несколько человек. Позади высокого парня в свитере Франкель увидел себя.

Он прибавил звук.

Голос Мюллера был едва слышен среди воплей и криков. Он надел пиджак. Пальцы сжались в кулак, он четко вырисовывался в свете прожекторов. Пот лил со лба.

Затем в наступившей тишине раздался его голос:

— Вставай, проклятьем заклейменный,
Весь мир голодных и рабов!..

Франкель, как завороженный, смотрел на экран. С помощью трансфокатора оператор выделил Мюллера крупным планом.

— Выключите!

Мюллер наблюдал за этой сценой из-за приоткрытой двери. Он вошел бледный как смерть. Аннетт смотрела на него.

— Как ты мог пойти на это? — Слезы подступили к ее глазам. — Ты мне всегда говорил, что ты журналист, а не политик. Ты называл себя столпом объективности и умеренности... — Она почти вопила. — Ты возмущался поведением детей, а сам поступил, как последний школяр. Мой бедный друг, твоя карьера кончилась! Ни одна телекомпания не потерпит такое поведение. Но самое страшное — ты отрекся от самого себя.

Франкель смотрел на них.

Они оба рыдали.

Май закончился внушительной демонстрацией.

В июне профсоюзы объявили об окончании «каникул». Рабочие приняли это с трудом. Бурно проходили собрания в Доме телевидения. Голосование о продолжении забастовки все время откладывалось. А когда оно наконец состоялось, стало ясно, что большинство за возобновление работы. И она возобновилась.

Мюллер вышел из дома 18 июня.

Приехав на студию полный уверенности и в хорошем настроении, он с удовольствием увидел свое отражение в дверных стеклах.

Его секретарши не было на месте. Он прошел к себе в кабинет. Уборщица опустила шторы. Не зажигая свет, он ощупью дошел до окна. Солнце заполнило всю комнату. Он посмотрел на узкий двор, подышал пыльным воздухом. Заметив, что настенные часы остановились, он сверил их со своими и завел. Надо было бы сходить вниз за почтой. Летучка отдела новостей должна была начаться через час, и этот май канет в Лету, как долгое и печальное недоразумение.

Мюллер уселся в свое вращающееся кресло, закрыл глаза, потом открыл. Осмотрел полированную поверхность стола и только тогда увидел *это*.

Продолговатый, белый, он был прислонен к телефону. С его, Мюллера, фамилией, напечатанной на машинке. Необычайно обыденный и угрожающий.

Конверт.

19 часов 58 минут

Мужен — председатель Мужен — еще был в своем кабинете. В 20 часов должен был начаться вечерний выпуск новостей.

Маленький приемник отбрасывал на стол голубой свет. Другой — огромный — установлен в углу, в пяти или шести метрах от рабочего стола. Все еще щурясь, Мужен поглядел на экран и сразу заметил неладное.

Человек на экране не похож на Трамбльдье, ведущего выпуск. И все вокруг не похоже на обстановку Первой студии.

На экране Мюллер, Марсель Мюллер. Лицо строгое и напряженное, за стеклами очков горят глаза. Мюллер надевает очки с простыми стеклами,

чтобы придать лицу бóльшую значимость. У него орлиное зрение. Сколько раз они ссорились из-за этого.

Мужен прогоняет неуместное сейчас воспоминание. Надо понять. Недостаточное освещение сказывается на резкости изображения. Он различает, однако, на стене рамку гравюры.

Разве что... Странная мысль приходит в голову Мужену. Может быть, Марсель умер?.. И это некролог?.. Какая нелепость. Не может быть. Его поставили бы в известность.

Значит?..

Надрывается телефон. Мужену становится весело. Он поворачивается к своему личному аппарату и, не торопясь, набирает домашний номер.

— Коринн?

— А, это ты?

Ее голос звучит неуверенно, немного сдавленно. Он думает: «Сколько? Сколько виски уже выпито?»

— Дорогая. У нас накладка. Я не смогу сейчас приехать.

Внимание Мужена снова приковано к экрану. Размеренными жестами он обрезает сигару и закуривает. Прибавляет звук в приемнике и, покачав головой, Мужен шепчет:

— Эх, Марсель, Марсель!..

Теперь трезвонят уже оба телефона. Попыхивая сигарой, Мужен поглядывает на них, еще не зная, на что решиться.

Наконец он протягивает руку к аппарату прямой связи.

Максим Трамбльдье негодует. И недоумевает одновременно. Он сидит за своим столом, парализованный направленными на него тремя камерами, которые могут включиться в любую минуту. На лице застыло принесшее ему славу выражение серьезности.

Максим Трамбльдье внушает доверие. Пусть он лишен воображения, но и не похож на дурака. Когда он говорит, кажется, будто он долго размышлял над каждым словом. Ничто не может исчерпать его желания нравиться. Вот в чем он действительно здорово поднаторел. Это признал бы и Марсель Мюллер, если бы его спросили и если бы он пожелал быть объективным. Когда Трамбльдье комментирует тревожное известие, он принимает вид врача, который сообщает, что болезнь будет долгой, но что он, мол, видел и не такое. Плод многих лет труда. Настоящий шедевр.

Внешне он совершенно спокоен, хотя ничего не понимает. Ведь нельзя же просто так прервать передачу. Для этого должны быть веские основания. Путч, атомная атака, русские в Елисейском дворце. Прошло уже две минуты, как режиссер Карно из аппаратной оборвал Трамбльдье на середине фразы. И вот он по-прежнему ждет объяснений.

Наконец на верхней лесенке, ведущей в режиссерскую, появляется ассистентка.

— Карно зовет вас к себе. Случилось невероятное.

Наверху — атмосфера, напоминающая стартовую площадку в Хьюстоне после запуска. Все покинули свои пульты и собрались около контрольных экранов. Говорят хором, и только голос орущего по телефону редактора передачи слегка перекрывает этот шум.

— Максим, дело дрянь, — сообщает Карно. — Никто не понимает, что происходит.

Диктор щелчком сбивает воображаемую пылинку со своего безупречно сшитого костюма и резко поднимает голову. Взгляд его суров.

— Ты обрываешь меня на полуслове через минуту после титров и не знаешь, отчего? Как это понять, Альбер?

Щеки Карно покрываются легким румянцем. Он яростно потягивает трубку, а затем указывает ею на экраны.

— А ты посмотри.

Трамбльдье подходит к экрану, а Карно тем временем прибавляет звук. До сих пор словно нашептывавший что-то, голос Мюллера врывается в комнату и перекрывает все голоса.

— ...нарушить законы, чтобы поговорить с вами. И о чем, друзья мои, дорогие мои друзья? Разве я пошел бы на этот невероятный риск лишь для того, чтобы рассказать, что слышно в мире? Чтобы обсудить, к какому полу принадлежат ангелы? Так вот, нет... Нынче вечером, если вы этого захотите, если наши правители прислушаются к моим словам и если небо даст силы измученному человеку, мы поговорим о нас самих. Впервые, вероятно, я расскажу вам о себе, о человеке, которого, вам кажется, вы хорошо знаете и о котором известна только легенда...

Трамбльдье судорожно ухмыляется.

— Бедняга. Совсем свихнулся.

Карно явно забавляется.

— Совсем.

Трамбльдье бросает на него возмущенный взгляд.

— Веселишься? Тебе это, кажется, нравится, Альбер.

Режиссер в упор смотрит на него. Впервые в его обычно услужливых глазах Трамбльдье читает презрение.

— Мне это нравится. Он уходит со сцены, и мне по душе, что такой человек, как он, сам выбрал, как это сделать.

От воплей Сидара дрожит мембрана. С тех пор как журналист стал начальником отдела министерства аудиовизуальных средств, его манера разговаривать изменилась.

— Вы меня слышите, Мишель? Это смешное самовосхваление не может продолжаться. Это неслыханно. Не-слы-хан-но! Мы не можем это допустить!

Мужен пускает в трубку струю дыма.

— Послушайте, Сидар. Это приказ министра?

— Министр... Мы не можем к нему дозвониться. Но поверьте, как только ему доложат, приказ будет именно такой.

Мужен улыбается.

— О'кей. Что вы хотите от меня?

— Вырубите его.

— Неизвестно, откуда он вещает. Неизвестно, как ему это удалось.

— Это не шутка школяра, — мягко замечает Сидар. — Представьте себе, что это затянется, и мы не сможем с ним справиться. А он начнет говорить, что угодно. Сколько людей его сейчас смотрят?

— Полагаю, десять или пятнадцать миллионов.

Они смолкли, чтобы услышать голос с экранов.

«Впервые, вероятно, я расскажу вам о себе, о человеке, которого, вам кажется, вы хорошо знаете и о котором известна только легенда. Да, этот эксперимент, невиданный в истории телевидения, требует вашей помощи. Все вместе мы докажем, что необыкновенный инструмент, которому я посвятил всю жизнь, может быть чем-то большим, чем яд,

если мне позволено будет так выразиться, которым он стал из-за некомпетентности и продажности тех, кто им управляет. Вместе...»

ЗИМА 1968—1969 ГОДОВ

Фасад отеля «Бургиньон» страдал всеми хворями, присущими камню.

Мюллер расписался в книге постояльцев и отдал хозяйке несколько купюр вперед. Женщина спрятала деньги в карман передника. Она упорно рассматривала Мюллера.

— Знаете, господин Шермессер, когда я вас увидела, то приняла за другого.

На лице Мюллера появилось выражение вежливой скуки. Шермессер была девичья фамилия Аннетт.

— Представьте, я приняла вас за другого. Как же его фамилия? Он работал на телевидении.

Мюллер покачал головой.

— Вы не подскажете его фамилию? Он был ведущим новостей. Его что-то давно не видно.

Это было уже сильнее его. Он пробормотал:

— Мюллер. Марсель Мюллер.

— Ну, что я говорила: вы его знаете! Марсель... Он мне нравился. Но, кажется, его уволили. Спутался со студентами.

— Он не был уволен, — сказал Мюллер. — Его только перевели на другую работу. Он наверняка снова будет вести выпуски новостей.

В номере от покрывала на постели и от коврика исходил затхлый запах пыли. Он сел, и снова нахлынули воспоминания.

Последние два месяца в Париже прошли в тщетных попытках понять, что с ним происходит. Потом — в стремлении изменить необратимое решение об его увольнении.

Репрессии коснулись не его одного. Но это было слабым утешением. Он отказывался встречаться с другими пострадавшими из страха, что его имя свяжут с их именами. К тому же у них были другие проблемы. Они сами сделали выбор. Они обдуманно вступили в борьбу с обществом. Проиграли, и им пришлось уйти. Это была война по правилам. Они могли хоть цепляться за свою веру, политические идеалы. Мюллера же обвиняли в том, что он действовал в состоянии опьянения, опьянения одним днем, даже нет — его половиной. Два часа опьянения.

Мюллер поставил чемодан на колени. Вынул оттуда несколько листков, конверт и стал писать. Ручка скрипела, скользя по бумаге, и это был единственный звук в этот летний вечер, который он слышал. Исписав первую страничку, он заплакал.

Это был конец пути. Только очутившись здесь, он понял, что больше идти некуда.

Он исписал еще три странички, перечитал сквозь слезы, вложил в конверт и, не торопясь, заклеил. На конверте написал имя жены. Она была последним не бросившим его человеком, она старалась его понять. Сегодня утром, на Лионском вокзале, целуя его, она прошептала: «Ты вернешься». Поздно. Он не вернется.

В дверь стучали.

По ту сторону двери мужской голос позвал его:

— Господин Мюллер!

Кто знал его имя? Кто мог узнать, что он в этом отеле? Он вскочил, сам того не сознавая, испытывая панический страх.

Мюллер слегка привел себя в порядок. Отряхнул пиджак, застегнул его и пошел открывать.

В дверь просунулось чье-то бледное и бородатое лицо. Борода напоминала ожерелье. А уши казались совершенно неуместными, словно два протеза или два пучка красного пластилина на опаловой вазе. Мюллер возненавидел это лицо с первого взгляда. Испытываемое им чувство отчаяния лишило его объективности.

— Господин Мюллер, — начал посетитель. — Я так испугался...

— Я спал, — сухо оборвал его Мюллер. — Что вам угодно? Кто вы такой? Как вы меня нашли?

— Я? О... Робер Кабур. Заместитель директора РБТ Оксерра.

Мюллер делал вид, что не замечает протянутой руки. Она была маленькая, тусклая, с красными суставами.

— РБТ? Что это такое?

— Региональное бюро телевидения, — произнес Кабур, словно извиняясь. — Местная станция Оксерра. Мы... Мы не ждали вас сегодня поездом 13.40. А только завтра. На студии готовились это отметить с...

— Прекрасно, очень мило, — обрезал его Мюллер. — Обойдемся без торжеств.

Студия помещалась на окраине Оксерра, на улице, перпендикулярной железной дороге. Поднявшись на три ступеньки, вы попадали в тесный холл, где царила пухленькая и старательная телефонистка коммутатора. Лестница справа вела в единственный павильон. Слева был коридор с кабинетами, упиравшийся в широкий двор.

Его вступление в должность не было отмечено ни речами, ни тостами, ни остротами. Мюллер заперся в кабинете и не выходил целый день. Он дулся, как ребенок. Он принял только одного человека — директора РБТ. Тот был мал ростом, весьма изысканно одет, в петличке — ленточка ордена Почетного легиона. Он говорил один в течение получаса об общих знакомых в Париже, потом пригласил Мюллера вечером на ужин отведать кнели, которые так прекрасно готовила его жена. Мюллер отклонил приглашение.

На другой день он по одному пригласил к себе девять журналистов и оператора, а также трех работников технического отдела. И каждому сказал одно и то же.

— Я тут против своей воли. В ссылке. Мне наплевать на ваши проблемы, и я прошу не проявлять интерес к моим. Это будет условием мирного сосуществования на все время моего пребывания здесь, которое может и затянуться. Вчера ваш директор предложил мне вести выпуски новостей. Я отказался. Я буду руководить ими, но никогда не появлюсь на экране. Я не собираюсь привлекать внимание к своей персоне и показываться в моем, скажем так, трудном положении. Если вы воздержитесь от распространения на мой счет сплетен, мы столкуемся и будем работать, пока Париж не отзовет меня обратно.

К полудню у Мюллера появилось тринадцать смертельных врагов.

В течение первой недели он ни во что не вмешивался и только присматривался к тому, как работают его подчиненные.

РБТ делало ежедневный выпуск новостей, а также несколько еженедельных передач на местном материале. В целом около двадцати часов вещания в месяц. Большую часть программ составляли известия о скотоводческих ярмарках, концертах приходского хора, деятельности различных общественных и спортивных организаций, метеосводки, ре-

портажи о сборе винограда, о работе погребков. Все это были нужные и полезные вещи. Но студия страдала болезнью, присущей провинции в целом, — комплексом неполноценности.

Дни следовали за днями. Мюллера все более затягивала рутина, к которой он стал привыкать, как привыкаешь к тесно сшитому костюму.

В десять часов он был уже в постели. Он никуда не ходил, даже в кино. Лежа, заканчивал читать «Монд», начатую в кабинете. Запах краски и бумаги, строгие заголовки, мелкий шрифт вызывали воспоминания, от которых становилось еще горше, словно это были реликвии утраченного рая. Он заставлял себя читать, чтобы не потерять ощущения причастности. Чтобы быть готовым.

ЗИМА 1969 — 1970 ГОДА

— Сто тысяч квадратных метров крытых помещений, — как молитву произнес коротышка-водитель. — Автостоянка на две тысячи машин. Более девяти тысяч тонн бетона. Самый крупный магазин во Франции. Пятый в Европе.

То, что Мюллер увидел, подействовало на него угнетающе. Все вокруг в этой сельской местности выглядело таким мирным, привычным. Голые темные деревья вокруг замерзшего озера. Воронье под низким небом. Линии телеграфных проводов, тянущиеся к крышам дальней деревни, домики которой сплотились вокруг церковной колокольни. Белые кудри елей. Знакомая гравюра, навеки испорченная этой странной ямой-магазином и ее бетонным содержимым.

— Обождите, вы еще не все видели.

Мюллер едва не буркнул, что и так достаточно. Но удержался. Ему нужны были деньги. И он прижался к дверце, дрожа от гнева. В картине, которая вызывала такое чувство гордости у его соседа, он видел отражение собственной истории. Миролюбивый и неподкупный Марсель Мюллер оказался унижен дельцами — в точности, как этот уголок земли. В том ужасном положении, в котором он оказался, все было взаимосвязано. Этот недоносок за рулем, духота в машине, бессмысленное ожидание на обочине пустынной дороги и сверх всего чувство зависимости буквально парализовали Мюллера. Прошедший год многому научил его. Но никогда еще он не опускался так низко.

Минута прошла в молчании. Затем водитель посмотрел на часы и сказал:

— А теперь смотрите.

И вдруг что-то произошло. Что-то взметнулось в небо. У Мюллера расширились глаза. Это нечто было огромное, сине-бело-красное. Оно вибрировало в утреннем воздухе, закрывая весь горизонт. Перед ним был кит.

Синий кит на крыше из белого бетона. Кит из неона в натуральную величину. В его животе, вздымавшемся благодаря вспыхивающим лампочкам, прогуливался человечек, толкая тележку.

— Шестьдесят миллионов сантимов. Такой рекламы больше нет во Франции. Ее видно за 25 километров.

Каждые двадцать секунд кит вздрагивал от спазм и выплевывал продукты, символизирующие изобилие. Другие товары танцевали в светящемся потоке, безостановочно стекавшем с головы кита. Мюллер узнавал морковь, яблоко (или помидор), банан, бутылку, консервную банку, пакет стирального порошка, ветчину, цыпленка и т.п.

— Я велел включить это в вашу честь. Чтобы вы поняли, что сделали правильный выбор. — Маленький человек трепыхался на своем сиденье. — Как вы это находите? Скажите!

Мюллер пробормотал:

— Удивительно.

Им нужны были деньги. Аннетт. Детям. Они нуждались в них из-за жизни на два дома — в Оксерре и Париже. Из-за бесконечных разъездов туда и обратно. Из-за расходов на отель.

А вывеска все мигала. Красная, как цвет его поражения, синяя, как цвет его тоски. Кричащая, огромная, как сама несправедливость, от которой он так страдал. Маленький человек все говорил. Да, Мюллер нуждался в его деньгах.

Была суббота. Прекрасная зимняя суббота, сухая, холодная и солнечная. К полудню на стоянке уже не было ни одного свободного места. Люди тысячами съезжались со всей округи. Парами, семьями, чтобы посетить выброшенного на снег бетонного кита. Чтобы заполнить его обетованные внутренности. Купить, сделать запасы, нагромоздить, потребить. Это был их праздник. Великий языческий праздник жратвы. Люди двигались между пирамидами консервов, горами красного мяса, джунглями фруктов и овощей, высокими стенами масла, яиц, сыров. Они шли, как конкистадоры, пьяные от этого изобилия, таща за собой детей, толкая тележки в грохоте металла и стекла, криков, призывов, смеха, слез, в блеклом цвете неоновых ламп. А потом уходили успокоенные. Теперь у них было все, навсегда. Багажники машин заполнялись продуктами. Картонные коробки громоздились на задних сиденьях, устанавливались на крышах. Автомобили напоминали большие парусники, которые некогда покидали Индию, груженные теми богатствами, которых не было на Западе.

Мюллер наблюдал за ними всеми.

Он сидел в своем закутке в левой части магазина за дымчатыми стеклами ширмы. И пыхтел. Все утро он организовывал игры, конкурсы, заставлял говорить розовевших от смущения или удовольствия домохозяек, подростков, которые либо шептали, либо орали в микрофон. Он смеялся, улыбался, шумел, рассказывал анекдоты с привычным для него мастерством. Но все время как бы наблюдал со стороны за публикой, его публикой — такой, какой он ее никогда не видел. Рядом. Без посредничества камеры, радиоволн, экрана, испытывая невиданное доселе резкое и грубое чувство. На него было направлено сто, тысяча глаз. Сидеть в студии и представлять себе, что твое лицо воспроизводится в миллионах экземпляров, попадая в миллионы квартир, — это одно. Тут же надо было вглядываться в жадные или восхищенные глаза, вдыхать их запах. Все они рассматривали Мюллера, чтобы сравнить с тем, кого помнили по телепередачам.

А он смотрел на них.

Его помощница — смуглая и хорошо сложенная девица в зеленом костюме из джерси — разговаривала с участниками конкурса певцов. Контрабасист из трио, сопровождавшего пение, настраивал свой инструмент — и его было слышно всюду. Точно такие же глухие, вибрирующие аккорды Мюллер слышал и в самом себе.

Брюнетка представила первую участницу, некую Жизель Прутар, помощницу бухгалтера, и присоединилась к Мюллеру за ширмой. В помещении суперсама раздались первые такты «Жизни в розовом свете».

— Ну как, малышка, не очень устала?

На помосте помощница бухгалтера с грехом пополам заканчивала песенку Пиаф. В зале слышались шутливые возгласы.

— Послушайте-ка, милочка, разве я вам за это плачу?

Мюллер вздрогнул: позади него стоял сам недоносок. Хищные глаза не отрывались от брюнетки. На лице играла недобрая улыбка. Он показал на публику, которая орала, недовольная исполнением.

— Вы хотите, чтобы это кончилось бунтом?

Девушка опустила глаза.

— Я знаю свое дело, месье.

— Если хотите и впредь им заниматься, двигайте на сцену и объявляйте следующего кандидата.

— Нечего говорить таким тоном, — сказал Мюллер поднимаясь со стула, который скрипнул. Голос его дрожал от возмущения.

Недоносок улыбнулся, но улыбка не была любезной.

— Мы вас взяли, господин Мюллер, на должность организатора игр. Если бы нам понадобился начальник отдела кадров, мы оговорили бы это в контракте.

— Вы не должны позволять ему разговаривать с собой таким тоном. Этому ужасному типу!

Они обедали в глубине кафетерия. Мюллер оторвал взгляд от тарелки. Его вилка нарисовала в воздухе усталую параболу.

— Такой человек, как вы! Что вас заставило пойти к нему?

Он поглядел на полный овал ее лица, печальную улыбку на губах, на вздрагивающие ресницы.

— Какой странный вопрос.

— Я хочу сказать, согласиться работать на него. Быть затейником.

— Это мое чистилище, малышка! Перед возвращением в рай.

— Рай?

Мюллер улыбнулся. Она была прелестна. Ребенок.

— Я жил там прежде.

— Расскажите.

Он отложил вилку.

— Это дивная страна. Царство чистых умов. Там есть волшебный круг... И как только попадаешь в него, становишься легче воздуха и двигаешься скорее света. От этого можно опьянеть... Говоришь вполголоса, а тебя слышат во всех уголках земли. Ты путешествуешь... Испытывая странное ощущение, будто летишь на большом корабле в космос или находишься в центре чего-то, чего-то непознаваемого...

— Что же случилось?

— Вы не читаете газет?

— Читала. Мне показалось, что это так несправедливо.

Ему снова захотелось взять ее руку. Он прошептал:

— Я жду. Соглашаюсь на все. Терплю.

— И долго будете ждать?

Он засмеялся.

— Все женщины одинаковы! Всегда готовы подстегнуть наше честолюбие. Нет. Не очень долго.

Впервые за год ему было хорошо. Он едва узнавал свой голос.

— Вы никогда не выступали на телевидении?

Зеленоватые глаза стали огромными.

— Никогда.

— А вам хотелось бы?

Что-то возникло между ними, похожее на хрустальный мостик: ее смех.

— Кто же откажется от рая.

Он пообещал поговорить о ней. Она кивнула. Время остановилось. Официантка забрала тарелки и поставила кофе. Он остыл.

Пока она рассказывала о том, как начинала в ночном кабаке в этом районе — продавщицей сигарет, барменшей, ведущей программу, — он не переставал разглядывать ее. Ему показалось, что он впервые смотрит так на женщину. Или было что-то в ее взгляде? Она им восхищалась, но не млела, как другие, что всегда так его раздражало. Мюллер считал себя толстым и некрасивым. Сила его заключалась в том, что он, понимая это, не желал читать в глазах женщин нечто обратное.

Лор Вернье — так ее звали — смотрела на него, как надо, и говорила ласкающим голосом. Они позабыли о том, что их окружает, что-то их сблизило. Мюллер не видел ничего, кроме маленькой мягкой ручки, которую ему так хотелось взять в свои толстые лапы. Это продолжалось до тех пор, пока какой-то тип, посланный недоноском, не подошел и не напомнил, что их уже полчаса ждут и что за опоздание будет сделан вычет из гонорара.

— Милая дамочка, мы хотим знать ваше имя.

Крепко держа женщину за руку, он заставил ее подойти к микрофону.

— Моник Шассань.

— А теперь... Начнем игру. — Он вынул из кармана пиджака листок. — Моник, вы можете выиграть хозяйственную сумку для поездок за город стоимостью сто франков, если ответите на несколько вопросов.

В мыслях он был далеко. Лор Вернье стоила больше, чем сама думала. Слишком красивая, слишком тонкая, чтобы портить себе жизнь в ночных клубах или таких местах, как это. Лор... Устроить ее на их станцию не стоило большого труда. Потом он займется ею.

Лор... Ему захотелось ее снова увидеть. Он сделал два шага назад и оказался у ширмы. Но от того, что Мюллер увидел, он замер. Директор магазина навалился на Лор. Она сидела, а тот пытался ее поцеловать. Она прятала рот, с ужасом озираясь по сторонам: не видит ли их толпа?

Мюллер был потрясен... Эта сволочь пыталась ее поцеловать. Недоносок злоупотреблял положением хозяина.

Микрофон выпал у него из рук и с громким шумом покатился по полу. Музыканты перестали играть. Наступила гнетущая тишина. Мюллер бросился к загородке как раз в тот момент, когда Лор уже царапала лицо своего насильника.

Он ухватился за край довольно тяжелой ширмы и не без труда качнул ее. С сухим треском она упала, подняв столб пыли. Послышались крики — участниц конкурса и тех двоих, Лор и директора.

Зрители не знали, как это принять. В дальних рядах, откуда было плохо видно, решили, что это подготовленный трюк, и стали смеяться. Зато ближние ряды все поняли сразу.

Легким прыжком недоносок отделился от стула. Его бледные губы дрожали. Он постарался придать лицу сердитое выражение.

— Вы с ума сошли!

Мюллер отстранил его движением руки. Он смотрел только на Лор.

— Он не сделал вам больно?

Музыканты вскочили. Они не знали, что им делать. Участница конкурса все еще держала в руках микрофон.

Внизу толпа поняла, наконец, что что-то про-

исходит. Люди напирали — взволнованные и разгоряченные — на сцену. Их жадное любопытство насыщало воздух электричеством. Мюллер схватил недоноска. Гнев умножил его силы, силы большого и толстого человека. Мюллер подтащил хозяина к центру помоста и нагнулся, чтобы подобрать микрофон. Лор вцепилась в спинку стула.

— Друзья мои, — сказал Мюллер, — я хочу вам представить этого красавца.

Он направил микрофон на маленького человека, как оружие.

— Назовите себя.

Тот слабо отбивался.

— Ваше имя? — заорал Мюллер. — Как вас зовут?

Толпа шумела, желая узнать, что происходит.

— Перестаньте, Мюллер. Вы...

Рука сжалась сильнее. Плечо стало трещать.

— Жеральд... Жеральд Дусе... Мне больно...

— Вы управляющий магазином, месье Дусе?

— Директор... Директор... Предупреждаю вас, Мюллер...

— Скажите, месье Дусе, скажите нашим друзьям, что вы делали за ширмой? Воспользовались ситуацией?.. Не очень-то это красиво, месье Дусе. Вы наверняка думали, что она промолчит, боясь потерять место.

Из толпы раздался громкий, многократно повторенный крик:

— Мерзавец!

Клиенты перестали покупать товары. Они все столпились у помоста.

— Наши друзья правы, месье Дусе, — доверительно сказал Мюллер. — Вы порядочная дрянь.

Буря поднялась снова. Сцена дрожала. Их было несколько сот, тех, кто толпился тут, вопил и ненавидел того, кого ненавидел их герой — Мюллер. На сцену посыпались фрукты, помидоры. Мюллер ликовал. Он направлял эту волну. Человечек стоял на коленях. Подняв руки, он защищался. Груша угодила ему прямо в лоб. Яйцо растеклось по рубашке.

— Скажите ему, кто он такой! — вопил Мюллер в микрофон. — Этому шуту!

Служащие по ошибке выключили свет в зале, а не на сцене. Упала огромная пирамида консервов. Мюллер понял, что больше не контролирует ситуацию. Но ему было наплевать. Все было прекрасно. Года унижений больше не существовало. Он обрел власть над толпой. Пьянящую власть.

Начался грабеж. Погром. Они дрались друг с другом, с продавцами, кассирами. Кидались кусками мяса, целыми ящиками яиц. Разливали молоко, разрывали пластиковые бутылки с вином, которое текло, как кровь. Совали в карманы и сумки все, что попадало под руку. И крушили все с тем же остервенением, с каким только что все покупали.

20 часов 10 минут

Башня. Третий этаж. Кабинет Эйфеля. За двенадцать минут две кварцевые лампы по 1500 ватт изрядно нагрели помещение. В их сухом свете видно, как на висках Мюллера выступили капли пота. Они медленно сползают по покрытой тоном щеке, раздваиваются на челюсти и катятся по подбородку. Затем под тяжестью нескольких зерен пудры падают, образуя пятно на страничке, которую читает Мюллер, и закрывают одно слово: взрывчатка.

— ...чтобы избавить власти от долгих и бессмысленных поисков, — читает Мюллер сильным голосом, — сообщаю, что нахожусь на вершине Эйфелевой башни. И вещаю на частотах 2,3 мегагерц...

Он называет еще серию цифр и технических данных.

— Теперь вы знаете все. Вы можете сейчас же прервать передачу. Заглушить ее, более того — вовсе выключить из эфира. Выключите меня, если посмеете...

Он смолкает и смотрит на ощетинившийся антеннами телевизор «Сони». Ждет, что изображение начнет смазываться. Исчезнет. Большой палец поглаживает стоящую перед ним черную коробочку. Это игра...

— Я констатирую, что все еще нахожусь в эфире. Я сказал, что хочу проделать этот эксперимент со всей Францией. Начиная с этой минуты, господа, вам придется дать мне такую возможность. Хотите вы того или нет.

В кабинете председателя все смотрят на экран.

Угроза звучит только в голосе Мюллера. В сероватом, не очень четком изображении есть что-то впечатляющее и шокирующее — властность. Трамбльдье ухмыляется. Остальные сдерживают дыхание.

— Стало быть, — говорит Мюллер, — все передатчики и ретрансляторы должны работать, что бы ни произошло. Если вы посмеете меня оборвать или заглушить где-либо, каким угодно образом, я буду тотчас уведомлен. В моих руках взрывчатка...

— Что, что?

Карно смотрит на Трамбльдье.

— Он сказал: взрывчатка.

— ...которой, по мнению экспертов, достаточно, чтобы снести половину башни, на вершине которой я нахожусь. Если передача будет прервана более чем на тридцать секунд, я, не задумываясь, воспользуюсь ею. Мне достаточно для этого нажать эту кнопку...

Жестом приносящего дар, Мюллер протягивает к камере пластиковую коробочку, от которой отходят два провода. Хорошо видна кнопка на ней. Видно также, как дрожит его рука.

— Блефует! — бросает Трамбльдье.

— ...Разумеется, подобные методы мне отвратительны. Но это единственное, чем может воспользоваться уставший человек, отягощенный молчанием, подобно покрывалу, накинутому на его страну, — воспользоваться для того, чтобы его услышали. И я не остановлюсь ни перед чем. Но я не хочу подвергать опасности чью-либо жизнь, кроме своей собственной, и поэтому прошу власти поскорее очистить башню и близлежащие здания. Все.

И в ту же секунду на столе Мужена раздается телефонный звонок. Он разряжает обстановку. Все начинают говорить сразу. Голоса покрывают голос Мюллера.

— Я был уверен, что он припрятал какой-то козырь, — замечает Карно.

— Кто бы мог подумать, что он способен на такое, — говорит худой человек в водолазке из главной диспетчерской. — Великий Марсель — террорист!

— Чего он хочет? — спрашивает кто-то. — Я не понял.

— По-моему, он и сам не знает, по-моему, он в состоянии нервной депрессии.

Трубка оживает. Мужен снимает ладонь с микрофона.

— Добрый вечер, господин министр...

На часах у ножки лампы — 20 часов 16 минут.

Черный лимузин стоит на краю эспланады, его фары смотрят в сторону освещенного центра Бобур. Внутри машины трое. Шофер глядит прямо. Двое сзади освещены голубоватым сиянием, идущим от телевизора, вделанного в переднее сиденье. Взволнованный голос Мюллера заполняет машину.

«Все вы, друзья мои, должны понять мои намерения. Я никому не желаю зла. Если власти примут мои условия, в опасности окажется только моя жизнь, она одна. Я же хочу просто поговорить с вами. Рассказать после стольких лет недоразумений, кто я такой. Вы сможете мне помочь!»

Сидящий справа вытягивает ноги. Он высокого роста, мускулист, на плечах борца голова интеллигента. Он курит английскую сигарету с выражением скуки, направляя струю дыма прямо в соседа.

Бросивший курить полгода назад, Сидар вдыхает табачный дым и мечтает о маленькой сигаре — сигарильо.

— Мне нужна ваша поддержка, господин министр. Мы должны заставить его замолчать. И как можно скорее. Мюллер популярнее всех Трамбльдье, Фаваров и Франкелей вместе взятых. Вы понимаете, какой вред он может причинить? Он создает прецедент, который...

Мерцающий кончик английской сигареты в длинных, породистых пальцах министра указывает на стальные и пластиковые конструкции по ту сторону площади.

— Что вы еще придумали, Жак? Пиратством занимаются не впервые.

— Здесь все иначе. Мюллер вышел в эфир. Я хочу сказать, что он конфисковал его у нас. Техники ничего понять не могут.

— Разве его нельзя выключить?

— У него взрывчатка.

Министр опустил стекло и с раздражением выбросил на мостовую окурок.

— Это уже забота полиции. Чего вы от меня хотите? Чтобы я полез урезонивать этого старого психа?

Сидар смотрит на бритый затылок шофера. В его неподвижности есть что-то успокаивающее. Что-то от военного — ощущение порядка.

— Я говорил с Сезенаком из госбезопасности. Мне кажется, что ни он, ни Мужен, ни кто-либо еще не взвесили политические, даже социальные последствия.

— Первое: Мюллер занимает эфир. Второе: он невероятно популярен. Третье: зрители будут с волнением слушать его. Не столько то, что он им скажет, сколько в ожидании, чем все это кончится. Четвертое: пока его не прервали, он может говорить что угодно. Направить людей куда ему вздумается, рассказать что придет в голову, дискредитировать, кого пожелает.

Сидар умолкает. На лице министра по-прежнему выражение скуки.

— Помогите мне! — произносит Мюллер на экране. — Откройте двери ваших домов. Не бойтесь. Помогите мне сделать так, чтобы эта ночь стала нашей. Мы не хотим больше испытывать одиночество, не хотим этого молчания. Мы живем! Мы живые люди и докажем это!

Мюллер взмок, но больше не страдает от жары.

Жгучий свет ламп — его союзник. Влага, которую он чувствует на теле, обладает чудесной силой. Она омолаживает, как священная вода.

Первый этап пройден. Трудный этап шантажа, угроз. Камера работает. Оба телевизора воспроизводят его изображение. Он выиграл. Он живет. Прошедшие годы куда-то исчезли. Годы, когда он не был самим собой.

Непринужденно, как прежде, он говорит:

— Помогите же мне. Вы, вероятно, знаете в доме, соседнем доме, одиноких стариков или старух. Сходите за ними. Пригласите к себе. Откройте им двери. Мы больше не одни!

Воспользуйтесь своим телефоном. Предупредите родных, друзей. Пусть они присоединятся к нам. Соберитесь вокруг экранов. Я похитил волны эфира, подобно Прометею, который ради людей похитил огонь. Теперь эфир ваш. Если они вознамерятся его отнять, им придется считаться со всеми нами.

Запишите номер телефона. Если изображение исчезнет у вас или в вашем районе, если они на что-то решатся, звоните. Я буду знать. Тогда я поставлю свою жизнь на весы их власти. Мы не одни. Записывайте...

Мюллер говорит. Он счастлив.

20 часов 50 минут

Перед зданием студии уже начался балет черных лимузинов. Охраняющие здание сторожа молча взирают на подъезжающие и отъезжающие машины с официальными лицами.

Полиция перегородила подъезды к улице. Небольшая толпа — пока состоящая из жильцов соседних домов — стоит позади каждого кордона. Если бы речь шла о кинопремьере, пожаре или даже захвате заложника, атмосфера была бы иная. Менее наэлектризованная.

В конце улицы появился белый «Форд», и Абриаль, высший полицейский чин, спускается по ступенькам к тротуару. Трамбльдье следует за ним.

— Вы ввязываетесь в очень рискованную охоту.

Машина минует кордон. В ней молодой парень в костюме из синего бархата. Он тормозит около Абриаля.

Абриаль садится в «Форд», здоровается с водителем.

«Форд» отъезжает.

— Итак, подведем итоги, — говорит Абриаль с ходу. Молодой инспектор включает третью скорость и смотрит на него так, словно тот открыл совещание. — Вопрос сводится к следующему: почему он сообщил телезрителям номер телефона газеты?

— Вероятно, кто-то из этой газеты должен звонить Мюллеру, — невозмутимо предлагает свою версию молодой полицейский.

Машина минует мост Согласия. Площадь почти пустынна. Абриаль задумался.

— Возможно, — произносит он спустя некоторое время. — Пожалуй, это единственный вывод. Кто-то там поддерживает контакт с Мюллером.

— Надо узнать, кто именно.

Телевизор установлен в углу бара на некотором возвышении, чтобы всем был виден экран. Вокруг него молча толпятся человек двадцать. Случайных клиентов мало — человек шесть-семь, включая Франкеля и его ассистентку. Остальные — рабочие бригады дорожного ремонта и служащие заправочной станции.

Изображение неважное. Оно начинает дрожать и становится нечетким всякий раз, когда мимо проезжает тяжеловоз. Сейчас по экрану скользят кадры небольшой деревни с высокими и узкими домами. Мощеная улочка, поле, церковь, неширокая речка...

— В этой эльзасской деревне родился в октябре

1915 года ваш покорный слуга. Глухие раскаты грома, отдаваясь в воздухе этой мирной деревни, доносились сюда, как известия о смертоносном безумии людей.

Несмотря на плохой звук можно легко узнать голос Мюллера. Сидя немного в стороне, Франкель наблюдает за стоящими людьми.

Они заворожены.

Заворожены этим нечетким изображением и пустыми фразами. Чего они ждут, что хотят услышать?

На минуту Франкель представляет себе Мюллера — толстяка Марселя — балансирующим на проволоке над пропастью.

Нет, они не хотят, чтобы он упал. Они заворожены и взволнованны. И как ни странно, сознание этой завороженности порождает убеждение, что Мюллеру грозит опасность. Нет, дело не во взрывчатке, не в ненадежности положения толстяка. Опасность — в тех силах, которые сейчас высвобождаются. До сих пор телевидение считалось хоть и мощным, но подчиненным, послушным инструментом. Подконтрольным государству. Но это если забыть, что изображение обладает способностью воздействовать на подкорку. Оно сродни бесшумному ружью. Мишень, в которую летят пули, — психика человека.

Когда твоя физиономия каждый день вторгается в миллионы домов, фокусируя на себе миллионы взглядов, ты невольно завораживаешь людей желанием. Ибо ты воплощаешь нечто, о чем они мечтают. Поэтому они так охотно открывают свои двери тебе.

Глядя на экран, Франкель думает о том, что больше всего он боится сейчас сочетания притягательной силы Мюллера, его способности заворожить зрителя с чрезвычайным характером сложившейся ситуации. Экстремальное напряжение чревато взрывом.

21 час 15 минут

— Ну, это уже слишком, Сидар. Он все-таки не супермен!

В разных концах кабинета молча сидят девять человек. Голос Мюллера негромко звучит с двух телеэкранов. На другом конце комнаты Сидар с остервенением грызет ноготь.

— Нужно проявить силу! — бросает он, полуобернувшись, чтобы проследить за выражением лица министра, который пока молчит и ведет себя, как гигант, случайно забредший на собрание лилипутов.

Слышны смешки. Мужен и Ренье, отвечающий за выпуск новостей, обмениваются многозначительными взглядами; Сидара здесь хорошо знают, и воспоминания, которые он оставил о себе, не вызывают к нему никакой симпатии.

— Поясните свою мысль.

— Надо показать, что мы сильнее. И немедленно. Следует овладеть положением... Боюсь, некоторые из нас еще не поняли, что мы стали свидетелями событий, которые выходят за рамки обычных и смысл которых, кстати, не доходит и до самого Мюллера, хотя именно он развязал эти силы. Я говорю о массе телезрителей. О цепной реакции, которую он вызвал. Он доказал нашу уязвимость, нашу беспомощность, захватив телесеть.

Представитель технического отдела вскакивает, как на пружинах.

— Позвольте! Мы могли бы выкинуть его из эфира за десять минут, если бы нам разрешили это сделать. Он все еще там из-за окаянной взрывчатки. Давайте не путать эти вещи.

Под ледяным взглядом Сидара он смущается и краснеет.

— Вы знаете, что происходит со страной, которую лишают телевидения? Последние исследования показали...

— Что вы намерены этим доказать? — прерывает его спокойный голос Мужена. — Мы все понимаем, что угроза Мюллера обоснована. В этих условиях вопрос о том, кто может его выключить, не имеет смысла. Верно?

Сидар устремляется к столу. Он смотрит не на председателя, а на горящий кончик его сигары. В его глазах презрение, словно именно это оружие угрожает ему сейчас.

Представитель технического отдела произносит:

— Я согласен с Муженом. Его нельзя вырубить. Знаете, что случится, если он надавит на кнопку?

Удивленный живостью тона своего собеседника, Сидар как будто немного приходит в себя. Он оглядывает собравшихся, словно считает своих союзников.

— Башня под контролем, — говорит он. — Полиция оцепила Марсово поле.

— Я имею в виду иную опасность. Если Мюллер взорвется... Господи, помилуй! Он лишит парижан телевидения на целый год.

— Но...

— Год без телевидения! Вы понимаете, что это значит. Вам известны работы на этот счет, вы сами о них говорили. В Германии... их эксперименты... добровольцы, семьи, которые соглашались на лечение без телевидения. Через месяц они выходили из строя. Становились психами. Им недоставало его. Вы этого хотите?

— Мы хотим, — кричит Сидар, — чтобы он замолчал!

— Каким образом? — спрашивает комиссар Сезенак.

— В ваших устах, господин дивизионный комиссар, этот вопрос звучит по меньшей мере странно. Отдаете ли вы себе отчет в том, что происходит? Один человек бросил всем нам вызов. Он не только угрожает и насмехается над нами, но делает это на глазах миллионов французов. И это не какой-нибудь преступник или террорист, а популярнейший человек нашего времени. Звезда телевидения. Великий Марсель. Друг всех французов.

Трамбльдье, который все время стоял в стороне и смотрел на экран, объявляет:

— Документальный фильм закончен. Хотите послушать нашего приятеля?

Он наклоняется и прибавляет звук.

За спиной Мужена раздается телефонный звонок. Он снимает трубку и говорит вполголоса. На экране Мюллер тоже смолк. Его левая рука отрывается от черной коробочки и выходит из кадра. Затем возвращается с трубкой. Он подносит ее к уху и слушает, не отрывая глаз от камеры. Создается впечатление, что они разговаривают с Муженом. Но это не так. Председатель вешает трубку первым, до того как то же самое делает Мюллер, произнося лаконичное «спасибо». Теперь он кажется менее натянутым. На его лунообразном лице появляется улыбка.

В ту же минут, впервые с тех пор как он пришел сюда, говорит министр:

— У меня идея. Я поговорю с ним. Дайте мне возможность связаться с ним. Нужно установить его номер.

Сидар испуганно смотрит на министра.

Франкель мчится в Париж.

Ассистентка сидит рядом. Они оба молчат. По радио все время передают информацию.

Марсово поле оцеплено. Башня очищена от людей. Любопытные толпятся рядом. На Трокадеро черно от людей. Правый край площади Согласия забит машинами. Открыты многие кафе. Посетители стоят перед телевизорами.

Министр делает нетерпеливый жест в сторону телефонов.

— Чего вы ждете? Как только соединитесь с ним, дайте мне трубку.

Сидар неохотно подходит к столу Мужена и снимает трубку с одного из аппаратов.

— Я не знаю, удастся ли...

Набрав номер, Сидар ждет. Все смотрят в его сторону. Его рот приоткрыт, а глаза прикованы к маленькому экрану. Он шумно дышит. Все про себя считают гудки.

Наконец, Сидар подбородком указывает на экран. Все поворачиваются в сторону большого телевизора. Мюллер перестал говорить. Его левая рука потянулась из кадра. Потом в ней оказывается трубка.

Сидар говорит:

— Это вы, Мюллер?

Министр бросается к Сидару и выхватывает у него трубку.

— Мюллер? Вы меня слышите? Вам известно, кто я?

В глазах Мюллера появляется лукавый блеск. Он медленно кивает головой.

— Тогда слушайте внимательно, старина. Шутка затянулась, вы понимаете? — Теперь из кадра выходит правая рука. Министр нервничает. — Кончайте, вы нам осточертели.

«...осточертели», — повторяют динамики обоих телевизоров.

— Осторожно, — говорит Сидар. — Он подключил вас к эфиру.

Министр вскакивает. Его растерянный взгляд обращен к экрану, в центре которого Мюллер откровенно улыбается.

— Ну, раз вы хотите публичного объяснения, я вот что вам скажу: вы совершили сегодня вечером чрезвычайно опасный проступок. Вы меня понимаете, Мюллер?

— Отлично понимаю, господин министр. — Голос Мюллера спокоен и строг.

— Чего вы добиваетесь?

— Вы предпочли бы, господин министр, чтобы я потребовал выкуп? Или освобождения политических заключенных?

— Я ничего не предпочитаю, Мюллер. И вот что скажу вам...

Министр стал пунцовым. Сидар тщетно просит его успокоиться. Но тот смотрит только на экран и продолжает:

— Мне вас жаль. Вам не о чем рассказать, и вы вызываете у всех скуку. Вот вам правда.

— В самом деле? Скуку?

— Вы недооцениваете телезрителей, Мюллер, — продолжает министр, не обращая внимания на все более настойчивые жесты начальника кабинета. Сначала вы, вероятно, привлекли многих к экрану, но шок прошел, и я убежден, что ваша аудитория с каждой минутой тает.

Теперь от мюллеровского смеха дрожат динамики.

— Ох, уж эти опросы! Хотите еще один, господин министр? Сейчас мы сыграем в эту игру.

Не говоря более ни слова, Мюллер вешает трубку. Ставит локти на стол и наклоняется к камере. Он улыбается.

— Вы слышали, дорогие друзья. Говорят, что я вас недооцениваю. Так утверждает министр. Хотите ему ответить?

Прошло пять минут. Девять мужчин стоят неподвижно у раскрытого окна, через которое в кабинет врывается ночной холодный воздух.

Над Парижем возникла дымка. Огромное голубое пятно, напоминающее млечный путь.

Царит полная тишина. А затем из чрева города начинает нарастать гул. Он поднимается вверх, взбирается на крыши. Его поначалу разрозненные звуки соединяются, становятся единым мощным потоком.

Над Парижем разносится смех. Чудовищный смех. Смех пяти миллионов телезрителей. Смех Мюллера.

Затем раздается его голос. Он рычит: «Франция желает вам доброй ночи, господин министр!»

ОСЕНЬ 1971 ГОДА

— Входите, Мюллер. Закройте дверь и садитесь.

Толстяк застыл в дверях. Голубой пиджак на внушительном животе топорщился.

Сидящий за столом Сидар повторил:

— Ну, чего вы уставились? Входите.

Не очень уверенно Мюллер приблизился.

— А где... где Клавье? Вы заняли его место?

— Ничего не поделаешь. Не огорчайтесь, старина. Иначе вы еще прозябали бы в своей дыре...

— Вы хотите сказать, что это вы...

Жак Сидар холодным взглядом наблюдал за Мюллером.

— Если бы все зависело от одного меня, вас отправили бы не в Оксерр... Как видите, я играю в открытую. Вы хороший журналист, отличный ведущий, но мне вы не нравитесь, потому что всюду, где бы вы ни появлялись, вы сеете смуту.

Мюллер вскочил красный от гнева.

— Я вернулся не для того, чтобы выслушивать оскорбления.

— Сидеть! — пролаял тот. — Сидеть и молчать. Я еще не кончил.

Некоторое время Мюллер стоял, раскачиваясь взад и вперед, потом тяжело вздохнул и сел.

— При малейшей выходке вас выставят за дверь. И я сделаю все, чтобы вы никогда больше не переступили порог студии. Вам следует понять, Мюллер: вы мне несимпатичны, и это еще мягко сказано! Я хочу, чтобы ваше возвращение прошло незаметно. Никаких интервью. Первое время вы не будете выходить в эфир. После вашего отъезда методы работы тут изрядно изменились. Постарайтесь, по возможности, найти общий язык с коллегами. Завтра вас представят на летучке. Есть вопросы?

— Никаких.

— Прекрасно. Можете идти к себе в кабинет.

Мюллер кивнул и сделал два шага к двери. В середине комнаты он остановился. На лице его блуждала улыбка.

— Я у вас в руках, — прошептал он, засунув пальцы за лацканы голубого пиджака. — Вы знаете, как важно для меня это возвращение. Но придет день, Сидар, когда все будет наоборот. Вам стоило бы уже начать молиться.

Сентябрьское солнце, подобно меду, текло по улице Коньяк-Жей. Было жарко, Мюллер не знал куда деваться.

В киоске на авеню Боске, где прежде он ежедневно покупал свои любимые газеты, Мюллер взял «Франс-суар» и «Телерадио». Старушка продавщица улыбнулась ему, словно видела накануне. Такое отсутствие удивления понравились ему. Именно так ему и хотелось вернуться: словно никуда не уходил.

Он стал на ходу просматривать программы передач. Девушка на обложке улыбалась ему. Плохая цветная печать придавала ее зеленым глазам несвойственную им резкость. Застенчивый вид казался теперь рассчитанным, тщательно отработанным. Но это была она. Лор. Что подтверждала и подпись под фотографией: Лор Вернье.

Еще несколько недель назад эта обложка взволновала бы его. Лор покинула Оксерр, фактически не попрощавшись. Не сказав ему ни единого ласкового слова. Сегодня ссылка кончилась. Он вернулся в рай. То, что Лор стала так популярна, выглядело даже забавно, свидетельствуя о его умении находить таланты.

На другой день, прежде чем подняться к себе в отдел, он проверил почту в боксе. Там лежал только один конверт. Мюллер распечатал его с той же радостью, с какой прежде вскрывал десятки писем. Это была записка от председателя Мужена: «Добро пожаловать на корабль». Радость его угасла. Он скомкал записку и сунул ее в карман.

Прогудел интерфон, возвещая о летучке. Она начиналась в четверть одиннадцатого. У него был выбор: прийти первым вместе со всеми или опоздать. Он склонился к третьему варианту.

Тщательно прикрыв за собой дверь, Мюллер вышел на середину кабинета.

— Дамы и господа, — сказал он, слегка поклонившись, — простите за опоздание. Но я пришел издалека.

Раздался только один смешок.

Сидар пристально смотрел на него.

Ему было абсолютно наплевать на этот взгляд, и он обернулся к тому, кто рассмеялся. Это был круглый и сильный, как американский гризли, мужчина. Его щеки заросли седоватой щетиной. Они проваливались всякий раз, когда он затягивался словно приросшей к губам трубкой. Усмешка этого смутно знакомого ему человека напоминала тик. Только умный взгляд серых глаз придавал ей немного юмора и тепла.

Эрик Шамберлен видел на своем веку и не такое. Слишком многое, с тех пор как в долине Дьен Бьен Фу в апреле 1954 года началась его карьера репортера.

Мюллер приветствовал его кивком.

— Я полагаю, что не нужно представлять Марселя Мюллера. — Слова Сидара падают, как градины. — Меня просили взять его в нашу группу. Можете сесть, Мюллер.

Двадцать пар глаз следили за ним, пока он шел к свободному стулу, взял его и потащил на другой конец кабинета, чтобы поставить рядом с Шамберленом.

Пока шло совещание, никто ни разу не обратился к нему хотя бы с одним словом. Сидар раздавал время, как хорошие отметки: четыре минуты — на зарубежные новости, пять — на внутренние, особое внимание Совету министров, две — на футбол, девять — на комментарии ведущего. Мюллеру не досталось ничего. Даже тридцати секунд для закадровой информации: большего на первый раз он и не стал бы просить.

Затем все шумно поднялись. Только он один остался сидеть. Совершенно убитый. Изгой проклятый. Сидар наблюдал за ним со своего места, скрестив руки под подбородком. На его узком лице сияла улыбка.

Чья-то рука притронулась к плечу Мюллера, и он услышал: «Пошли».

Он встал и на ватных ногах пошел к двери.

— Не огорчайтесь, — сказал Шамберлен ему в спину. — Ваш выход был прекрасен.

Мюллер обернулся.

— Что с ними? Почему они меня ненавидят?

— Не совсем так. Они боятся.

Первые недели тянулись бесконечно. За все время Сидар выделил Мюллеру только три минуты. Без появления на экране, разумеется. Он говорил из комментаторской кабины: пятнадцать секунд — о пожаре у Лионского вокзала, тридцать — о состязаниях велосипедистов на треке и т.п.

Каждый день он заглядывал в свой бокс. Однажды он нашел в нем несколько теплых слов Франкеля, поздравившего его с возвращением в Париж. Как и Лор, Франкель с прошлого года стал пользоваться большой популярностью. Он оставил программу Коринн, жены Мужена, и работал теперь самостоятельно.

Они были из его лагеря.

21 час 45 минут

Лор тихо опускает трубку и оборачивается к Ювиону, ведущему ночных выпусков новостей. В ее руке небольшой листок бумаги.

— Вот номер. Узнать оказалось нетрудно. Раз министру удалось с ним связаться, почему бы это не сделать нам.

Ее коллега не скрывает своего восхищения.

— Я и не знал, что у вас такие связи.

— Я ведь не всю жизнь читала рекламу, — говорит Лор. — Кстати, вы это отлично знаете. Так мы позвоним ему?

— Не предупредив остальных?

— Они согласны. Они проголосовали.

Лор берет бумажку и медленно набирает номер. Ей кажется, что время остановилось. Слышен зуммер. Далекий. Слабый. Два, три раза. Потом гудки прекращаются.

— Слушаю.

Голос. Его голос.

—...вызванные беседой министра с пиратом. Тотчас после этого, обратившись к парижанам, Марсель Мюллер попросил их придвинуть свои телевизоры к окнам и включить полную громкость. Это была весьма красноречивая демонстрация его силы. Как известно, в настоящий момент Мюллера смотрят 65 процентов всех телезрителей Франции, то есть...

Франкель резко выключает приемник. Они как раз выезжали из туннеля Сен-Клу, когда голубое сияние заволокло небо Парижа. Никакие рассказы не передали бы впечатление от этого зрелища. Франкель никогда не сомневался в популярности Мюллера и его безумии, но... Страшная власть. Страшная.

...Теперь ему ясно, что это последний бой Мюллера. Своего рода прощание. Эти огни над городом — его последний залп. Слишком много власти у одного человека. Он не сможет спуститься вниз. Живым, во всяком случае.

Перед тем как выйти из машины, Франкель бросает взгляд на часы: 21.57. Быстро же он добрался до студии, принимая во внимание все обстоятельства. Поднявшись на одиннадцатый этаж, он

остро ощущает царящее тут возбуждение. Двое здоровяков охраняют выход из лифта. Почти все кабинеты открыты, и из них выплывают густые облака табачного дыма. Телефоны звонят непрерывно. Стрекочут пишущие машинки. И над всем этим — голос Мюллера, воспроизводимый динамиками всех видов.

В председательском кабинете царит необычное спокойствие. Франкель узнает Ренье, Сидара, Трамбльдье. Все молчат. Голос Мюллера заполняет комнату.

— ...Наконец, годы ссылки подходят к концу, и вашего покорного слугу возвращают в столицу. Он убежден, что все пойдет по-прежнему. Он отбыл свой срок, не так ли? Искупил свой грех. Но его возвращение проходит тихо и неприметно. Вероятно, меня считали мертвым или...

Мужен встал. Он приветствует Франкеля улыбкой, берет под руку и отводит к окну.

— Мюллер рассказывает свою жизнь. А все думают, как заткнуть ему рот.

— Вряд ли он проделал все один. Что вы думаете? — спрашивает Франкель.

Мужен слегка оборачивается и говорит, словно намекая:

— Думает Сезенак... Рауль Сезенак. Тот, лысый в твидовом костюме — начальник отдела радиосвязи в Госбезопасности. Он тоже полагает, что Мюллер действует не один. Его люди разыскивают соучастников.

— А не могут ли нам подсказать что-нибудь близкие Марселя...

Мужен принужденно улыбается. Он смотрит на кончик потухшей сигары.

— Вы ведь знаете, Жан-Луп, что Марсель со мной не разговаривает много лет.

— Кому же он мог довериться? С кем встречался в последнее время?

— Мне сказали, что он жил отшельником в своей пустой квартире.

— Нет, Мишель, так не бывает. Он не мог не посвятить кого-то в свои намерения.

— Допустим, мы находим этих людей. Что дальше?

— Они все расскажут. О здоровье Мюллера, о его истинных намерениях, об этой взрывчатке. Это единственный способ спасти его.

— Спасти?

— Они не дадут ему долго пользоваться своей властью. Вы не видели, что творится в Париже.

В наступившей тишине голос Мюллера звучит еще громче.

— ...тому, кому я обязан всеми этими ранами и обидами. Действовал ли он из чувства долга? В силу моральных или политических убеждений? Быть может, он нападал на меня из-за того, что я покушался на существующий порядок? Не поломал ли он мою жизнь, чтобы спасти собственную? Ничего подобного, друзья мои. Этот человек меня ненавидит... потому что ненавидит. Он из числа людей, которым ни при каких обстоятельствах нельзя доверять власть, ибо они могут стать тиранами. Жак Сидар! Если вы меня слушаете, знайте, что вся Франция смотрит на вас. Именно из-за таких людей, как вы, мне приходится нарушать законы моей страны, ибо я хочу быть услышанным. Мой долг предупредить французов о том, что вы за человек, ибо вы принадлежите к тем, кто в тени вершит судьбы телевидения...

— Он совсем спятил, — говорит кто-то.

— Он принимает себя за Жанну д'Арк.

Страшная власть в руках неуравновешенного человека, прихватившего взрывчатку. Маленькая черная коробочка с единственной кнопкой видна на экране.

Франкель оборачивается к Мужену.

— Теперь надо действовать быстро. Я хорошо его знаю. Я не в силах больше сидеть тут и смотреть, как он губит себя. Его записывают?

— Да. Спуститесь на пятый.

Перед уходом Франкель еще раз останавливается перед телевизором. Идет видеозапись примитивно сделанного интервью. Худой и лысый мужчина сидит в жалкой комнате. На нем ветхий плащ. А в глазах, пока он слушает вопрос невидимого интервьюера, мелькает беспокойство.

— Итак, чем вы занимались в то время?

— Я был репортером выпуска новостей.

— Вы бастовали?

— Я продолжал работать. Снимал события вместе с группой.

— Кто был тот человек, который вами тогда командовал?

Теперь Франкель узнает голос спрашивающего. Это голос Мюллера, хотя и слегка измененный.

— Его звали Жак Сидар.

— Какую должность он занимал?

— Он был заместителем главного редактора информационной программы.

— Кто вас отправил снимать митинг в театре «Одеон» 21 мая 1968 года?

— Сидар. Жак Сидар.

Стоя перед телевизором, Сидар покачивается взад и вперед. Теперь он похож не на кролика, а на змею, приготовившуюся к прыжку.

Времени у него в обрез.

— Лор? Это вы, Лор?

— Да, Марсель. Это я.

— Как давно... Я пустил кассету. Мы можем спокойно поговорить. Сколько времени прошло, детка?

— Много. Годы.

— Я ждал... ждал...

— Я хочу вам помочь. Мы все, вся наша радиостанция, хотим вам помочь.

— Теперь уже никто не может меня предать. Потому что я совсем один.

— Прошу вас, Марсель. У меня один вопрос. Есть у вас там приемник, принимающий на длинных волнах?

— Я слушал станции. Обо мне говорят все.

— Знаете, Марсель, вы можете говорить с людьми, но обратной связи нет. Так вот, мне пришла мысль... Не прерывайте меня. Это важно. Для всех нас. Послушайте...

22 часа 25 минут

На экране телевизора лысый человек в засаленном габардиновом пальто, сидящий на стуле.

— И что вами тогда было снято? — спрашивает голос за кадром.

Лысый поднимает голову.

— Был снят поющий Мюллер...

— Вы говорите о Марселе Мюллере?

— Да, о Марселе Мюллере. Он был снят на сцене театра «Одеон», окруженный бастующими телевизионщиками. Он пел «Интернационал»...

Съежившись на кожаном диване, белокурая женщина пристально смотрит на телеэкран. Глаза ее расширены. Лицо без морщин не выражает никакого волнения. Только руки безостановочно гладят волосы.

Коринн Жаке пьяна.

— Почему Жак Сидар решил показать снятое вами? — спрашивает голос. — У него были для этого какие-то причины?

— Похоже, что Сидар хочет сделать гадость. Ну, этому... Мюллеру. Чтобы дискредитировать его в глазах руководителей телесети. Он приказал мне...

— Говорите же, — поощряет голос. — Не бойтесь.

— Сидар приказал мне так смонтировать материал, чтобы единственным виновником выглядел Мюллер. А между тем, с ним на сцене были пятеро других из нашей конторы...

Раздается телефонный звонок. Коринн вздрагивает. Виски проливаются ей на колени. Не очень уверенно она ставит стакан на пол и протягивает руку к аппарату.

— Слушаю.

— Коринн?

Она узнает этот голос. Немного приглушенный и низкий. Почему он звонит? Почему сейчас?

— Ты с ума сошел. Откуда ты звонишь? А если...

— Выслушай меня. Я у себя дома.

— А если нас прослушивают...

— Дай мне слово сказать, черт возьми! Они подключили к делу полицейского из Госбезопасности. Абриаля. Комиссара Абриаля. Мне сообщили, что он арестовал парня из «Суар». Вряд ли они узнают... Не волнуйся, умоляю тебя, — шепчет мужчина. — Вряд ли они что-то узнают. На тот случай, если к тебе все же явится Абриаль, я хотел бы тебя предупредить.

— Я не хочу, не хочу! — кричит Коринн в трубку. Внезапный страх сотрясает ее. — Я уйду.

Она отрывает трубку от уха и бросает на аппарат. Встает. Платье задевает стакан с виски. На плотном ковре остается темное пятнышко.

ЛЕТО 1972 ГОДА

Мюллер проснулся на час раньше обычного.

После возвращения из Мозамбика, три недели назад, он спал плохо. Его беспокоили странные сны, в которых он крушил хрупкие деревянные предметы и щепки обдирали ему пальцы.

У него в запасе было полчаса, когда он приехал на улицу Коньяк-Жей. Как он и предвидел, в холле было пустынно. Он пересек его и направился в сторону почтовых боксов. Старик Шарль уже возился возле них, держа у ног мешок с почтой. Мюллер увидел, что его ячейка пуста. Зато принадлежавшая Трамбльдье была переполнена.

— Ну, что, Шарль, — бросил он, — для меня ничего нет сегодня утром?

— Увы, господин Мюллер... Вы же знаете, письма приходят к тому, кто выступал накануне вечером. Вы больше не выступаете по телеку. Только изредка слышен ваш голос. Словно работаете на радио... Вот вас и позабыли. Даже не знают, что вы вернулись. Я лично хотел бы приносить вам много писем, господин Мюллер... Кучу... Мешками... Вы ведь поступили сюда одновременно со мной. Мы ведь оба вложили тридцать лет жизни в этот курятник!

В середине дня Мюллера вызвал Сидар. На этот раз кабинет был пуст. За столом, заваленном газетами, телексами и разными бумагами, Жак Сидар казался совсем малюсеньким.

— У меня для вас приятная новость, — произнес он. — Мы хотим выпустить вас в эфир.

— Что?

— В эфир. Прямая передача. Вы не забыли, что это такое?

Мюллер кивнул. Он никак не мог открыть рот.

— История сестры милосердия, которая прикончила половину жильцов дома для престарелых в Луккании. Сделайте сюжет на полторы минуты. Мне хочется, чтобы зрители вздрогнули. Но без кошмаров. Устраивает?

— Сделайте меня покрасивее, дорогая Мари, — попросил Мюллер, погружаясь в кожаное кресло.

Когда он вышел из кабины и направился к отведенному ему столу, его охватил страх. День начался скверно, но теперь от него одного зависело, чтобы он кончился триумфом. Конечно, в его распоряжении было всего лишь девяносто маленьких секунд. Но он сделает их незабываемыми. Телезрители — «клиенты», как называл их Сидар, — надолго запомнят преступление сестры Анджелины, о котором расскажет им Мюллер.

Без пяти восемь появился Максим Трамбльдье, окруженный посторонними, взиравшими на него, как болельщики на своего кумира. Что бы ни делал Трамбльдье, куда бы ни ходил, он неизменно выглядел человеком, раздающим автографы. Для Мюллера Трамбльдье олицетворял эволюцию телевидения, то, что он считал в нем самым неприятным. Тот пришел не с радио или из журналистики, даже образования журналистского не имел. Работал в кабаре, пел, причем без особого успеха. Поступив в сектор культуры отдела информации, он прозябал там, ожидая, что на него обратят внимание. То был момент, когда появилось много программ и возникло понятие конкуренции, до тех пор неизвестное на телевидении. Искали звезд. У Трамбльдье было открытое лицо, квадратный подбородок, светлые глаза, хорошо подвешенный язык. Его взяли. Отправили стажироваться в Лондон (на «Би-Би-Си»), затем в Нью-Йорк, где он проработал некоторое время на «Эн-Би-Си».

Вскоре его поставили во главе выпуска новостей в 20 часов. Дали интервью с ним по всем программам. Сделали с полсотни фотографий в студии и за ее пределами, подчеркивая его американскую манеру работать — то есть профессионализм и раскованность. В конце концов Трамбльдье оказался не хуже и не лучше других. Как и все новенькие, он лихо пользовался технической новинкой — суфлером.

За две минуты до начала передачи из аппаратной донесся голос Альбера Карно.

— Все по местам, дети мои! Через сто секунд начинаем... — После короткой паузы голос добавил: — Добро пожаловать на корабль, Мюллер.

Мюллер помахал ему рукой. Красная лампочка над его камерой не была зажжена. Но он знал, что все равно «картинка» поступает на контрольные мониторы аппаратной.

Трамбльдье вышел из гримерной и спокойно прошел на свое место.

— Эфир, — объявил Карно.

В павильон донеслись музыкальные такты заставки. Сердце Мюллера бешено забилось.

— Добрый вечер, — прочитал Трамбльдье, уставившись на суфлер. — Сегодняшний день в Брюсселе был насыщенным для представителей Европейского сообщества, которые в третий раз за этот год...

На столике Мюллера раздался тихий рокот телефона. Он снял трубку.

— Марсель, — послышался шепот Карно, — мне крайне неприятно, но позвонил биг-босс...

— Да, — прошептал Мюллер с пересохшим горлом.

— Оказывается, есть итальянская пленка с материалом об этой сестре милосердия. Твой комментарий остается, но ты пойдешь за кадром. Из кабины. Я в отчаянии, Марсель.

Мюллер еще послушал: трубка молчала, и он опустил ее на рычаг. Мир рушился на его глазах.

Он снова посмотрел на контрольный экран, целиком занятый красивой рожей Трамбльдье. Его сердце начало давать осечки. Голова была легкая и звучная, как пустой бидон.

Никто не обращал на него внимания. Две камеры из трех были направлены на Трамбльдье, то надвигаясь на него, то бесшумно отъезжая назад.

— Палестинцы снова предприняли вылазки в Израиле. Десяток убитых с одной стороны, двадцать — с другой. Цикл...

Несмотря на всю свою растерянность, Мюллер сразу понял, что происходит что-то неладное. Трамбльдье побледнел, словно лишившись дара речи. Глаза его тщетно искали выход — глаза преследуемого животного. Безупречный суфлер вышел из строя. Ведущий смолк. Девушка, пропускавшая ленту со скоростью, которая устраивала Трамбльдье, не могла ничего понять и в отчаянии смотрела на рулон бумаги и пишущую машинку аппарата. Десять секунд... Пятнадцать. Бесконечные секунды... Мюллер сделал знак камере. Та уставилась на него своим красным глазком. Он возрождался к жизни.

— Вы правы, Максим... Когда прекратится насилие? По нашим сведениям Иерусалим готовится к новым ответным действиям, и по сообщению ведомства Арафата израильтяне несут куда бóльшие потери, чем признают.

Он сделал небольшую паузу и добавил:

— Но кажется, сегодня состоялось заседание Совета министров.

— Да, — медленно подхватил Трамбльдье. Он еще не совсем пришел в себя. Суфлер решительно не хотел работать. Из аппаратной Карно приказал направить первую камеру на Мюллера. И тот, словно давно к этому готовился, продолжил:

— Проблема каникулярного времени — это вопрос нашей экономики. В течение многих месяцев наши гостиницы пустуют, а потом, в период отпусков, не могут принять миллионы французов, покидающих свои дома в один день. Передаем репортаж Андре Гатти и беседу с председателем профсоюза работников гостиниц.

Уверенный, что его больше не слышат, Мюллер повернулся к Трамбльдье:

— Не будем терять время... Что там еще сегодня вечером?

— Вьетнам. Болезнь монсиньора Байя. Интервью с Брижит Бардо об угрозе уничтожения китов. Происшествие с сестрой из Луккании. Метро. Подготовка «зеленых» к встрече на Кубок Европы и интервью с Эрбеном. И короткий сюжет о Раймоне Полидоре.

Атмосфера в павильоне и в аппаратной в последующие четверть часа была напряженной. Трамбльдье посылал свои мячи Мюллеру, и тот ими жонглировал. Сказывалась сноровка. Знание вопросов, о которых он говорил без подготовки. Карно потом скажет: «Пусть новые короли суфлеров учатся, как надо работать».

Трамбльдье находился в прострации. Теперь последние телеграммы передавались Мюллеру. Он импровизировал и, словно старый моряк, не срывался с кормы. Тем, кто знал его давно, казалось, что он помолодел.

Когда сюжет о Полидоре кончился, Трамбльдье выпрямился и, как каждый вечер, начал было: «Всего доброго, дамы...» Находясь в состоянии эйфории, когда, казалось, уже ничто не могло лишить его ощущения счастья, Мюллер оборвал его и жестом попросил камеру на себя: «Всего хорошего, дамы и господа. Спасибо за внимание... До завтра...» Он был у себя дома. В его глазах светилась улыбка восторга. Франция вернулась на годы назад, в те времена, когда неизменный Марсель Мюллер разговаривал с ней каждый вечер.

На экране появилась реклама. Павильон заполнили люди. Карно, сухарь Карно, видевший на своем веку и не такое, расцеловал Мюллера. Девушки притащили шампанское. Все кричали, как в день рождения. «Какова она, старая гвардия!» — восклицали одни. «Подумать только, таких людей зажимают в течение многих лет», — говорили другие. «У динозавров толстая шкура!» — Мюллер пожимал руки, благодарил, опьяненный этой атмосферой и самим собой.

К нему подошел Трамбльдье.

— Я хочу вас поблагодарить. Вы спасли новости. Вы спасли меня. Я этого не забуду.

— Может быть, я немного перестарался.

— Люди с вашим характером всегда все делают слишком. Вы могли бы дать мне закончить передачу. Но я вас понимаю... Только победители имеют право на поклон.

Мюллер сделал подобие реверанса.

— Видите ли, Трамбльдье, победителями могут быть лишь люди с опытом. В мое время ведущие учили свой текст наизусть. Ничто не могло застать нас врасплох. Мы умели импровизировать при любых обстоятельствах. Однажды я пробыл в эфире четыре часа, не имея никаких записей.

— Вы не правы, Мюллер... Со счетами и арифмометрами покончено. Сегодня дети учатся считать на компьютерах, и те выплевывают им результаты через несколько секунд. Суфлер, который вы так презираете и который, вероятно, вышел из строя впервые, не мешает настоящим журналистам писать и делать эти новости. Просто это другой метод работы, и все. Нет надобности учиться запрягать лошадь, когда есть трактор. Главное — посеять пшеницу.

23 часа

— Вот уже три часа, друзья мои, как продолжается этот невиданный в истории телевидения эксперимент, этот вызов, брошенный властям. Истина, как вы имели возможность проверить, становится совершенно иной, если ее провозглашает человек, освобожденный от принуждения и государственных интересов. Но хватит. Я пошел на весь этот риск вовсе не для того, чтобы рассказывать только о себе. Мне хочется услышать вас. Передаю вам слово!

Как? — спросите вы. Порок телевидения в том, что оно действует в одном направлении — от меньшего числа людей к большему. Но сегодня вечером все возможно. Передо мной стоит проблема — услышать вас. Лор Вернье нашла выход. Вы помните Лор Вернье? Добившись известности ценой упорного труда, она якобы совершила ошибку, и ее убрали. Лор только что позвонила мне. Она теперь работает дикторшей радио РБС. Журналисты и техники этой станции присоединились к нашему движению...

Вот что Лор предложила мне и что я, в свою очередь, предлагаю вам. Берите слово. Вызывайте

РБС. Ваши вопросы будут переданы мне по радио. Я услышу и буду отвечать... Звоните немедленно...

Франкель выходит из машины. На тротуаре пустынно. Из полуприкрытого окна на первом этаже доносится голос Мюллера.

Дверь в дом номер 47 тяжелая. В вестибюле полно зеркал. Франкель видит, что кто-то уже вызвал лифт, и начинает подниматься по лестнице, еще не зная, что скажет. Где-то между вторым и третьим этажами Франкель слышит, как щелкает дверь лифта и кабина начинает опускаться. На площадке четвертого этажа он замечает в ней силуэт в большом светлом плаще и сиреневом берете. Он узнает ее. И сбегает вниз.

На первом этаже хлопает дверь лифта. Каблучки стучат по мрамору.

— Коринн!

Он замечает, как плащ исчезает в вестибюле. Подбегает к двери, нажимает на кнопку. Нервничает. Дверь открывается. Она на улице. И тут делает ошибку, побежав в сторону бульвара Оссман. Ему не стоит труда догнать ее и схватить за рукав.

— Я пришел ради него, — шепчет Франкель. — Если ты что-то знаешь, то должна мне рассказать.

Он сжимает ей руку. Она съеживается еще больше.

— Я не хочу... слышать их вопросы.

Франкель медленно ведет ее. Усаживает в свою машину. Коринн прижимает к носу пахнущий духами платочек.

Он не отъезжает, а поворачивается к ней.

— Рассказывай, — шепчет он. — Это очень важно.

ЛЕТО 1974 ГОДА

— Это наша новая передача, — сказала Коринн, пока гасили свет. — Сценка, которую ты увидишь, входит в нее. Мы воспользовались находкой знаменитой американской передачи «Кандид-камера».

На экране зал метро. Пассажиры входили и выходили из кадра. Они шли, опустив головы, торопливо, не зная, что их снимают. Протягивали свои билеты женщине в закутке, та пробивала их и возвращала. Ни слова, ни взгляда.

Это продолжалось несколько минут. Затем справа появился мужчина. Толстый, большой, в темно-синем костюме и форменной фуражке. Он был виден со спины.

— Но ведь это... — начал было Ланьоль.

Коринн посмотрела на него и кивнула.

— Кажется, я тебя понял, — сказал тот. — Гениально.

Толстяк остановился справа от закутка. Дежурная встала, одной рукой держа вязание, а другой толкая дверцу. Она действовала неуверенно и неловко. Ей, видимо, все объяснили. И она играла.

Женщина, смеясь, вышла из кадра, и толстяк занял ее место. Закуток был для него тесен. Было слышно, как он чертыхается вполголоса.

Козырек фуражки наполовину скрывал лицо, но этот тяжелый подбородок, рот, крупный нос были хорошо известны.

Подошли пассажиры и предъявили билеты. Он старательно их пробил.

Наклонившись вперед, Ланьоль скидывал пепел в коробку от пленки.

— Если Сидар узнает, у тебя будут неприятности.

На экране мимо закутка прошла женщина, задумчиво оглянулась и вернулась назад. На ней было серое пальто и в руках большой мешок «Монопри» с продуктами. Мать семейства. Она поглядела вокруг. Камера регистрировала ее мимику, удивление, выразительные движения бровей. Длинноволосый парень протянул билет контролеру. Она следила за его реакцией. Но никакой реакции не последовало. Парень ушел. Тогда женщина решилась. Подошла к контролеру, и микрофон уловил ее вопрос:

— Извините меня. А вы не Марсель Мюллер?

Мюллер медленно поднял голову, так что тень с его лица исчезла. Стали видны его глаза. Напряженный, печальный взгляд. Ему прекрасно удалась жалкая улыбка.

— Да, мадам, — прошептал он. — Вы не ошиблись. Это я.

— Но как случилось, что вы...

Мать семейства не окончила фразу. Ее лицо было исполнено сочувствия. Прежде чем ответить ей, Мюллер поглядел на компостер и щелкнул им.

— Жизненные невзгоды, мадам, — произнес он. — Надо кормить семью, что поделаешь?

Женщина покачала головой.

— Но это невероятно... Только не вы... Не здесь. Я смотрела вас каждый вечер. Вы были нашим любимцем.

— В ваших словах, мадам, вся моя драма. Люди еще узнают меня. Но говорят обо мне, как вы, — в прошедшем времени. Я знаменитость из прошлого.

Разговаривая, Мюллер жестикулировал в маленькой застекленной клетке. В кадр вошел человек неопределенного возраста. Камера взяла его в профиль. Его глаза округлились от удивления, рот открылся. Он держал перед собой билет, не двигаясь, и выглядел глупо.

— Вы тоже его узнали, месье? — спросила женщина в сером пальто дрожащим от возмущения голосом.

— Я... Я думаю, — пробормотал пассажир. — Вы разве не Марсель Мюллер?

Не говоря ни слова, Мюллер кивнул.

— И вы считаете это допустимым? — спросила женщина. — Я...

— Вы тут работаете?

В голосе мужчины в охотничьем пальто появилось сочувствие.

— Жизненные невзгоды, — объяснял Мюллер. — Что делать? Кормить семью ведь надо.

Смех Ланьоля покрыл его слова.

— Поразительно. Настоящий актер.

— Обожди. Это еще не все.

— Надо что-то сделать, — говорила женщина на экране. — Надо помочь.

Мужчина в охотничьем пальто чесал голову. Немного в стороне группа людей наблюдала сцену.

Мюллер щелкал компостером.

— Помочь, помочь, — вздохнул он. — Чем можно мне помочь? Они прогнали меня, как нечистого. А телевидение было всей моей жизнью. О, дамы и господа! Всей жизнью. Я им сказал: «Вы не имеете права так со мной поступать».

Мюллер встал. Подходили пассажиры. Некоторые шли мимо с отсутствующим видом, торопясь, разговаривая между собой, а потом застывали перед маленькой кучкой людей. Камера неумолимо регистрировала их реакции. Они были разные — от улыбок до удивления, но неизменно живые по сравнению с напыщенной, мелодраматической, нудной речью Мюллера.

Постепенно ситуация приобрела сюрреалистический характер. В банальные и повседневные рамки станции метро как бы вторглось что-то иррациональное.

— Надо что-то сделать, — безостановочно повторяла женщина в сером пальто. Мужчина открыл портфель.

— Мой зять работает в рекламном агентстве, — сказал он и протянул карточку точно так же, как еще недавно протягивал билет. — Если угодно...

— Телевидение! Телевидение! — кричал Мюллер. — Жизнь моя!

Камера снова отъехала от собравшихся. И тут изображение обрело весь свой смысл. Всю абсурдность. Мюллер вошел в роль. Он весь светился.

Изображение на экране исчезло.

— Это еще не все, — сказала Коринн. — Конец вылетел при монтаже, но я попросила сохранить его. Это интересно.

Снова появилось изображение. Звук был оглушительным.

Толпа выросла еще больше и теперь занимала весь кадр. В глубине Мюллер размахивал руками, словно дирижируя хором. Он скандировал, а все остальные повторяли за ним: «Верните-нам-Мюллера! Верните-нам-Мюллера!»

— Ну, что скажешь? — спросила Коринн, когда экран погас.

Она улыбалась. Ланьоль кивнул.

— Никогда не видел такого владения толпой. У этого зверя таланта больше, чем у Иисуса и Мао вместе взятых.

Ланьоль посмотрел на кончик медленно догоравшей сигареты.

— Почему ты это делаешь, Коринн?

— Ради него. Он совсем скис. Никто не хочет с ним работать.

— И ты думаешь, мы с ним сработаемся?

— Ты можешь дать ему то, что он ищет всю жизнь, не сознавая, что его кровь, его наркотик — это толпа. Он вбил себе в голову, что единственная достойная вещь — это информация, что двадцать лучших лет жизни провел в студиях. Это — заблуждение. Вытолкни его на сцену перед пятью тысячами зрителей, и ты сам все поймешь.

— А он согласится?

— Он затравлен, — ответила Коринн. — Я сняла его, чтобы дать ему подработать.

— Я рад, что вы дали согласие, — сказал Ланьоль.

На Мюллера навалился страх. Ему довелось видеть всякое, делая репортажи со всех крупных событий эпохи... Но ни разу он не видел города, охваченного волной смеха. Подъем на помост начинался у самого отеля. Вопли, грохот хлопушек, сирены, вспышки, гром... Пульс, лихорадочно бившийся в состоянии опьянения.

Ланьоль взял его за руку.

Мюллер повернулся и увидел, что тот ему улыбается.

— Теперь пора.

Над всем этим гулом прозвучал усиленный динамиками голос. Мюллер в отчаянии огляделся вокруг и наклонился. Внизу у помоста Ланьоль кричал в другой микрофон, четко выговаривая каждый слог. Его снимала казавшаяся огромной из-за того, что находилась на кране, — камера. Над ней горела красная лампочка.

— ...с радостью сообщаю вам о большой премьере, которая означает также возвращение, столь долго нами ожидавшееся...

Как опытный конферансье, Ланьоль тянул. Он не торопился. Потом поднял голову. Камера мягко последовала за его движением.

Мюллер оцепенел.

— Да, дамы и господа, разрешается его приветствовать... Марсель Мюллер!

Раздались аплодисменты. Крики. Звуки фанфар, трещеток. Но гвалт покрыл все это.

— Марсель Мюллер! — повторил уже менее восторженно, почти разочарованно Ланьоль.

Паника снова охватила Мюллера.

«Они не узнают меня, — подумал он. — Я конченый человек. Конченый».

Камера уперлась в него. Он инстинктивно чувствовал ее присутствие, ощущал ее взгляд, подобный миллиардам булавочных уколов. Он изобразил что-то руками, сказав слова, отрепетированные до изнеможения в течение дня.

В его руке появилась бумажка с записями. Он прочитал. Голос звучал прерывисто:

— Дамы и господа, добрый вечер. Добрый вечер, господин префект и господин мэр. Спасибо за прием. Добрый вечер и всем участникам состязаний. Добрый вечер, Франция!

Его восторженный тон звучал фальшиво. Он сразу почувствовал это. И понял, что не нашел нужную интонацию. Тыльной стороной руки он вытер пот на лице.

Помост возвышался над квадратной площадью метров тридцати в длину. Он взглянул вниз, на эту плотную толпу, слепую и сильную, как растекающаяся лава.

Его рот раскрылся. Из горла вырвались звуки. Они образовали слова, над которыми он был не властен и которые микрофон подхватил и понес над толпой, как ветер ярости.

— Я с вами, друзья мои! — завопил он. — Я ваш!

Состязания снимались тремя камерами.

Мюллер объяснил порядок игры. Ланьоль бросил ему снизу последний взгляд и ушел. Продюсер был мрачен. Его замкнутое лицо еще больше, чем насмешки зрителей, подхлестнули чувство страха. Камера упорно следила за каждым движением Мюллера. Он говорил почти бессознательно. Было ясно, что если он не окажется на высоте или поддастся свойственному ему убийственному гневу, случай не повторится. Снова будет молчащий телефон, снова отсутствующие на месте или слишком занятые, чтобы принять его, друзья, снова долгие дни, полные безделья и отчаяния. Снова придется заниматься организацией игр в магазинах. Опять жить в мрачных, как могилы, номерах отелей. Нет, он не мог позволить им все разрушить.

Он махнул рукой. В динамиках, окружавших площадь, раздались звуки труб — странные и торжественные. Ворота на другом конце площади открылись, и появилась телка. Она стремительно пробежала несколько метров, опустила морду и остановилась. Толпа выла от восторга. Телка подняла морду и оглянулась назад: глаза у нее были беспокойные.

Мюллера охватило чувство жалости. Разве телка могла понять их жестокость?

Перед ним был римский плебс, пьяный от ярости и веселья.

И тут в больном мозгу Мюллера словно что-то прорвалось. Черные волны страха стали отступать. Свет больше не казался сиянием, которое буравило сетчатку. Теперь его можно было терпеть. Толпа выглядела зыбью, океаном, но он знал, что ему надо делать, как поступить, чтобы усмирить бурю или, наоборот, заставить ее бушевать.

— Первое испытание! — объявил он громким голосом.

Соперники заняли свои места. Камера на кране устремилась к ним. Новый звонок возвестил начало игры.

— Начали! — выкрикнул Мюллер.

Он был в восторге. Внезапно площадка стала театром, на котором разыгрывался бурлеск. Только телка оставалась неподвижной в углу площади, посматривая затуманенными глазами на это безумие. она выглядела комично, ибо была единственным разумным существом в этой игре.

Мюллер комментировал. Профессионализм и связанный с ним автоматизм вкладывали в его уста нужные слова.

Он наблюдал за телкой: он решил сделать ее своей союзницей, которая поможет ему завоевать толпу.

— Давай, давай! — кричал он. — Иди сюда!

И та, словно поняв его, внезапно рванулась с места. Ее подрезанные рога были опущены, шея выгнута, ноздри раздуты. Она побежала и достигла середины площади. Там остановилась и огляделась.

Участник одной из команд в полосатой майке, держа двумя руками полный мешок краски, стремился сохранить равновесие на покатой доске, натертой черным мылом. Телка больше не раздумывала.

Предупрежденный криками толпы, человек обернулся. Он понял, что происходит, и бросил мешок. Краска забрызгала его ноги. Он соскочил с доски в тот самый момент, когда животное подбежало к ней. Он упал, вскочил снова.

— Быстрее, господин Дональд! — вопил Мюллер. — Быстрее! Охота на уток открыта!

Мужчина побежал к помосту. Телка уже отбросила доску и готовилась продолжать атаку.

Краем глаза Мюллер видел, что две из трех камер нацелены на него. Не переставая говорить, он собрался. Он знал, что делать. Подошел к краю неустойчивой платформы. И сразу представил себе, какие заголовки появятся завтра в газетах. И фотографий будет предостаточно.

Участник состязаний приближался. По выражению его лица Мюллер понял, что игра ему разонравилась и он напуган.

Толстяк наклонился и протянул руку. Игрок прыгнул, пытаясь ее ухватить. Мюллер согнул колени и изо всех сил рванул на себя мужчину. Этот рывок и дополнительная нагрузка сделали свое — помост развалился. Толпа издала единодушный крик. Мюллер и мужчина грохнулись на землю.

Удар оказался не таким сильным, как он боялся. Он упал на игрока, придавив его всей своей тяжестью. И остался лежать неподвижно. Надо было их разволновать. Заставить нервничать. Он прислушивался. Все смолкли. Несчастный кретин еле шевелился под ним. Мюллер приоткрыл глаз, не поворачивая головы. Напуганная телка остановилась и отступила, опустив рога. Мюллер считал. До двадцати. Послышались чьи-то шаги. Двадцать пять. Подошли два ассистента. Тридцать. Он поднялся. Толпа безмолвствовала.

— Займитесь им, — крикнул Мюллер ассистентам, указав на лежавшего беднягу, и сделал широкий жест, чтобы его увидели издалека. Затем, не торопясь, снял пиджак.

В мгновение ока он увидел себя снова на сцене театра «Одеон» в мае 1968 года. С этого жеста все началось. Этим все кончится.

Он пошел навстречу телке, чувствуя, что камеры следят за ним. Затем развернул пиджак и, как тореадор, взмахнул им. Животное наблюдало за его действиями. Из толпы послышались выкрики.

«Нападай, — умолял Мюллер. — Нападай же. Им это должно понравиться!»

Он снова помахал пиджаком. Телка двинулась на Мюллера. Он видел, как она приближается. С удивительной ловкостью он от нее увернулся. Животное проскочило мимо. Ему ответил тысячеголосый вой. Фокус удался. Мюллер обернулся. Телка возвращалась. Он подразнил ее. На этот раз с трудом увернувшись.

Толпа вопила. Зрелище наполняло ее радостью.

Атаки животного становились все более опасными. Толпа за барьерами бушевала от восторга. Мюллер понял, что выиграл. Они любили его. Они его не забудут. Никогда.

Надо было кончать. Мюллер не знал, как. Не мог же он так просто выйти из игры. И он побежал туда, где стояли участники состязаний. Телка бежала следом.

Краем глаза Мюллер увидел, что камера на тележке ожила. На ней загорелся красный глазок. Он замедлил бег, чтобы дать оператору возможность схватить его. Каучуковые насадки на рогах телки уже щекотали зад. Он изобразил панику. Ускорил бег. Толпа поощряла его криками.

Он помчался к эстраде. Животное за ним. Он упал в изнеможении. Крики достигли такой силы, что оглушили его. Трое участников игры пытались усмирить уставшую телку.

Около упавшего помоста Ланьоль пытался что-то сказать в микрофон. Но толпа орала так громко, а сам он так смеялся, что можно было разобрать одно лишь слово: «Необыкновенно... необыкновенно...»

Марсель Мюллер уже поднялся и раскланивался во все стороны, как это делают тореадоры.

Понадобились сутки, чтобы он должным образом оценил последствия своего номера.

В тот вечер все его поздравляли, обнимали, целовали, как триумфатора. В какой-то момент того безумного дня по окончании передачи Ланьоль с сияющим видом прошептал ему на ухо: «Я подписываю с вами контракт на десять лет».

На другой день, часов около двух, заехав на заправочную национальной автострады номер 20 он понял, что путь через пустыню окончен.

Он проголодался. Ему уже несколько раз хотелось остановиться в одном из придорожных ресторанов. Но он спешил в Париж. Не глядя на маленький станционный кафетерий, он поставил машину под заправку.

К нему небрежной походкой подошел человек в красной кепке. Его желтый комбинезон был очень опрятным. Мюллер успел обратить на это внимание еще до того, как тот наклонился к нему в окошко. И тогда увидел на незнакомом лице выражение, от которого отвык за последние пять лет. Пять бесконечных лет.

Глаза под козырьком сначала зажмурились, потом словно зажглись изнутри. Голова слегка откинулась назад, свидетельствуя о нерешительности и удивлении. Потом все лицо — губы, морщины, уголки носа — заулыбалось: будто поднялся занавес. Да, улыбались даже морщины.

— Ну, что, Марсель... — он захлебывался от хохота. — Готов к следующей корриде?

23 часа 55 минут

— Совершенно невероятно! — возмущается представитель Министерства внутренних дел. — Мы не можем выполнить такую просьбу.

Презрительная усмешка скривила губы Трамбльдье.

— Напротив, — говорит он спокойно. — По-моему, вы должны пойти ему навстречу.

— Кстати, кто эта девица?

— Лор? Лор Вернье? Вы, должно быть, ее забыли. Она была ведущей номер один этой телекомпании еще несколько лет назад. У нее были неприятности, — добавляет Трамбльдье, поглядев в сторону Мужена. — Мюллер очень дружил с ней.

Сидар в растерянности. Левое веко нервно подергивается.

— Ничего не понимаю. Чего он хочет? Снова поставить нас в смешное положение?

— Нисколько, — говорит Трамбльдье. — Вот уже четыре часа, как он там, в небесах, один находится в эфире, в состоянии невероятного стресса. Еще немного — и он сдаст.

— Какая связь с девушкой?

Ведущий поворачивается к Мужену.

— Объясните им, Мишель.

Председатель качает головой.

— Для тех, кто знает Марселя, в этом нет ничего удивительного. У него всегда были довольно странные отношения с женщинами, — говорит он, рассматривая свои руки. — Но Лор — особый случай. Он влюблен в нее уже много лет. Эта романтическая любовь терзает его. Меня ничуть не удивляет, что в такую минуту он обратился к ней.

— И вы тоже считаете, что мы должны позволить ей подняться к нему наверх?

Мужен поворачивается к представителю Министерства внутренних дел.

— А почему бы и нет? Если она согласна... В худшем случае это ничего не изменит, а при небольших шансах она может убедить его спуститься вниз.

— Вы забываете о взрывчатке. Он...

— Вы не знаете Мюллера, — обрывает его Трамбльдье. — Он никогда себе этого не позволит, если рядом будет Лор.

— Вы как будто очень добиваетесь, чтобы она пошла к нему, Максим.

— Я думаю о другом аспекте проблемы, — отвечает, ни мало не смущаясь, Трамбльдье. — Мюллер предупредил по телефону, что в случае отказа расскажет об этом зрителям. Вы понимаете, что это значит?

— Не знаю, — вздыхает чиновник. — Не знаю. Надо посоветоваться наверху. Нужно иметь их согласие.

Трамбльдье смотрит на часы.

— Валяйте, организуйте круглый стол, — говорит он с иронией. — Но позвольте вам напомнить, что если Мюллер не получит ответ через четыре с половиной минуты, он начнет рассказывать стране о своей любовной истории.

Коринн прижалась к дверце «Мазерати». Она сняла свой сиреневый берет. Белокурые волосы обрамляют ее гладкое лицо, по которому медленно текут слезы.

— Так почему? — шепчет Франкель.

— Все началось с игры. Я дала ему то, чего он добивался больше всего на свете. Он стал снова знаменит и засыпал меня благодарностями, возносил на пьедестал. Ты не можешь себе представить.

Она умолкает и тихо плачет. Франкель кивает.

— После той аварии, — продолжает Коринн каким-то бесцветным голосом, — я не видела Марселя. После несчастья... Только раз, когда вышла из клиники. На мне была та ужасная маска. Он смотрел на меня. И ничего не сказал. Затем я уехала в США. Там мне и сделали эту чудо-операцию.

Она коротко рассмеялась. Резким движением приподняла волосы, он увидел красивое, строгое и холодное, как камень, лицо.

— Но ни ты, ни кто другой на свете не знает, что именно тогда он начал мне писать. Как он узнал адрес в США, который был известен только Мужену? Каждую неделю мне приносили его письма. Вначале я замкнулась в себе и не вскрывала их. Но пять месяцев в клинике, где тебя держат взаперти лишь для того, чтобы кромсать, — это ужасно. Пересадка кожи, пересадка костей. Меня резали, зашивали и снова резали. Я проходила через эти мучения каждые девять дней. И его письма стали так же важны, как посещения Мужена. Затем я вернулась из США. И больше не работала. Я медленно сходила с ума. Мужен делал вид, что понимает меня, но все больше отдалялся. Кажется, я внушала ему страх. Чтобы забыться, он погрузился в свои дела... Я была одна... Совсем... тогда пришел Марсель.

Ее волосы упали снова, словно для того, чтобы подчеркнуть и скрыть неподвижность лица. Франкель сильнее сжал ее руку.

— Не останавливайся, Коринн. Умоляю тебя.

Он наблюдает, как она подносит дрожащую руку ко рту, пальцами притрагиваясь к уголкам губ и оттягивая их в сторону. Тик Коринн. Жест Мюллера. Она перехватывает его взгляд.

— Он хотел, чтобы я улыбалась.

— Я знаю, — шепчет Франкель. — Я видел прежде, как он делал этот жест, когда ты звонила ему на авеню Виктории. Сегодня вечером, на экране, когда ты звонила ему...

Она откидывает волосы с лица и смотрит на молодого человека.

— Вот как ты догадался...

— Да... Зачем ты звонила ему на башню?

— Я... Я должна была передавать ему информацию... Сначала звонила по автомату, узнавала новости о том, как его принимают в провинции.

— Понимаю... Но как все случилось?

— Несколько месяцев назад он попросил меня приехать к нему. Он вернулся из провинции и сказал, что зритель забывает его, что его снова ждет немилость. Он был одержим этой мыслью... как безумный. И сказал мне: «Знаешь судьбу Герострата? Он поджог храм Артемиды в Эфесе, чтобы никто не забыл его имя. Я поступлю так же! Я подожгу телевидение и уйду со сцены». И умолял помочь ему. Не спрашивай, почему я согласилась. Сама не знаю. Быть может, потому, что была знакома с человеком, который мог ему помочь.

— Кто это?

Коринн еле сдерживала слезы.

— Кто? — настаивал Франкель. — Ты должна сказать. Мюллеру грозит смертельная опасность.

— Но он меня... И полиция... Нет, нет, не хочу...

— Хватит. Успокойся, — говорит Франкель. — Полиция останется в стороне. Кто помог Мюллеру, Коринн? Кто?

С улицы Берри к ним направляется машина. Коринн поднимает голову. Взгляд ее суров, несмотря на блестящие в глазах слезы.

— Ты его хорошо знаешь. Это Эрик Шамберлен, — произносит она.

Запершись в туалетной комнате, Лор разглядывает свое лицо. Она перестала следить за собой с того дня, как перестала выступать по телевидению.

Из крана течет вода. Она набирает ее в ладошку

и смачивает горячие виски. Голос Мюллера звучит в ее ушах.

Он не сразу снял трубку. Ее охватил страх, что он умолк или сдался. Затем:

— Да?

— Марсель?..

— Кто говорит?

— Это я, Марсель. Лор... — и объяснила ему, путая слова, не отрывая глаз от двери: — Они не дают мне выступить. Я хотела бы быть рядом с вами, Марсель. Я хотела бы прийти к вам.

Некоторое время он не отвечал. Она ждала.

— Где вы?

— На РБС. На станции.

— Никуда не уходите, Лор. Я займусь этим.

Линия молчала. Ей показалось, что он повесил трубку. Она глупо сжимала свою. Затем снова раздался голос Мюллера.

— Я рад, что все так кончается.

Лор слышит, что ее зовут. Выключив воду, она подходит к двери. Ноги подкашиваются.

— Иду.

Она захлопывает за собой дверь, забыв на умывальнике маленький красный приемник.

Они ожидают у дверей, немного растерянные.

— Мадемуазель Лор Вернье?

— Это я.

— Капитан Дюранти из безопасности. Мы получили приказ отвезти вас на Эйфелеву башню. Вы знаете, о чем идет речь?

Лор принуждает себя покачать головой.

— Пират... Марсель Мюллер требует вас к себе.

— Меня?

— Вы не обязаны соглашаться. Но все равно я попрошу вас следовать за нами.

— Я не сказала, что отказываюсь.

— Хорошо. Идем.

Она ставит ногу на первую ступеньку. Позади нее застекленный зал погружен в темноту. Небо над стропилами кажется оранжевым. Она не оборачивается и начинает подниматься.

Наконец она добралась. Враждебный ветер хлещет в лицо.

— Лор! Это Лор Вернье!

Она обнаруживает Мюллера в ту же секунду, когда он видит ее. Его грузная фигура восседает за слишком хрупким для него столиком в стиле Людовика XV. Не переставая говорить в микрофон, он поднимает глаза на Лор.

Она подходит, и все сразу меняется. Ветер больше не бьет ее, а ласкает, треплет короткие волосы. Сердце ее бьется все так же глухо, но уже не от страха.

Лор летит к двери кабинета. Она открыта, достаточно войти в нее. Внутри жарко, как бывает в студии от прожекторов. Забытое ощущение, от которого она испытывает жуткое, отупляющее чувство радости.

Мюллер — у него серое лицо и красные глаза — кончает фразу и умолкает.

— А вот и наша гостья, — произносит он. — Та, кого мы ждем.

И только тогда она понимает, что он обращается к миллионам людей. От этого голова идет кругом.

— Подойдите, — говорит он. — Идите сюда, малышка Лор.

Молодая женщина застывает на пороге. Расстояние, которое теперь отделяет ее от Мюллера, кажется ей непреодолимым. Ноги отказываются повиноваться.

— Она здесь, друзья мои, — говорит между тем Мюллер, снова обращаясь к электронному собеседнику. — Как бы мне хотелось, чтобы вы посмотрели на нее сейчас... чтобы вы разделили мое волнение. Мы не виделись больше трех лет, понимаете? И вот она появляется из ночи на пороге этого кабинета, как видение, как волшебство... Идите же, Лор!

Она делает шаг, два. Белый свет выхватывает часть ее фигуры. Еще шаг, и миллионы увидят ее, и тогда она, Лор Вернье, с ее голосом, лицом, душой со скоростью света отправится в путешествие к звездам. Теперь ей все стало ясно... Вот истинная причина, ради которой она пришла сюда: ощутить дьявольскую ласку камеры. Умчаться. Раздробиться на миллионы одинаковых изображений...

Она садится на приготовленный Мюллером табурет. И видит себя на экране «Барко» справа от камеры.

На столе стоит микрофон. Она склоняется к нему.

— Как хорошо, — шепчет она. — О, как хорошо.

«Мазерати» стоит против Американского госпиталя в самом начале аллеи Виктора Гюго. Район Нейи словно вымер. Ни одной машины.

Не выпуская руку Коринн, Франкель идет вдоль темных, с закрытыми ставнями, фасадов домов.

— Это здесь, — резко выдыхает Коринн, указывая на узкий белый дом, скрытый решеткой и маленьким садом.

Они останавливаются. Вдали слышен какой-то неразборчивый шум. Профессиональное ухо Франкеля сразу распознает работающий телевизор.

— Давай, — говорит Франкель своей спутнице. — Нажми кнопку домофона. Тебе он откроет.

— Я не хочу... Не хочу его видеть.

— Надо, Коринн. От этого зависит жизнь Марселя.

Она подчиняется, им отвечает какой-то странный голос.

— Да?

— Эрик? Это я... Коринн. Открой.

— В чем дело?

— Открой.

Слышны неразборчивые слова, потом дверь открывается.

— Иди вперед, — говорит Франкель. — Он не должен меня видеть.

Коринн входит в садик, а Франкель остается за металлической дверцей.

Шамберлен стоит на крыльце.

— Что тебе надо? — спрашивает он без тени любезности.

Она разводит руками, чтобы выиграть время.

В садик врывается Франкель.

— Что нам надо? — спрашивает он громко. — Кое-какие объяснения, мой дорогой!

Шамберлен смеется и тихо говорит:

— Да они все тут. Даже наш роскошный котенок. Добрый вечер, маленький Франкель!

Затем поворачивается и идет в дом. В два прыжка Франкель нагоняет его.

— Только несколько вопросов, Шамберлен, — повторяет он сквозь зубы. И прислоняется к двери, чтобы не дать ее захлопнуть.

Бывший репортер выше него на голову и весит на тридцать килограммов больше, но Франкель понимает, что ему нечего опасаться. Вялые мускулы под халатом, тупое выражение лица, расширенные зрачки... все говорит об опиуме.

Это впечатление подтверждается, когда они входят в дом. В вестибюле, украшенном негритянскими масками из слоновой кости и старинным оружием, стоит тяжелый, одновременно сладковатый и горький запах. О Западе напоминает расположенный в глубине комнаты телевизор. Записывая изображение, работает видеомагнитофон.

На экране двое. Франкель замирает, раскрыв рот.

— Но... это ведь Лор!

Шамберлен снова смеется своим странным смехом.

— Я же вам сказал, — квакает он хриплым от наркотика голосом. — Сегодня вечером все старые знакомые собрались вместе.

— ...и когда я вернулся после длительного лечения, — объясняет Мюллер, переводя глаза с объектива камеры на Лор, — она исчезла. Где она была? Мне не сказали. Сказали только, что она бежала от потоков клеветы и злобы, с которыми на нее обрушилась пресса.

— Это было ужасно, — подхватывает Лор по знаку Мюллера. — Не проходило дня, чтобы меня не поливали грязью в газетах. Мне приписывали всякие пороки, любые грехи. Я поняла, что это не случайно, что я стала игрушкой в чьих-то руках.

Отрывистый смех сотрясает грудь Шамберлена.

— Разве они не трогательны? — гогочет он. — Голубки наверху, в голубятне.

— Хватит, Шамберлен, — Франкель подошел к нему и отбросил ногой кальян. — Сейчас не до смеха. Почему вы помогли Мюллеру?

— Ах, вы знаете?

— Так почему? — повторяет Франкель, сжав губы.

— Дайте подумать... Вероятно, от скуки...

— У Мюллера взрывчатка, Шамберлен. А вы его соучастник. Если есть еще шанс спасти положение, воспользуйтесь им. Это совет. Быстрее!

— Ах, вот вы о чем, — кивает бывший забияка, двусмысленно улыбаясь. — Взрывчатка... Так что вы хотите знать, мой обожаемый маленький Франкель, мое душистое мыло?..

— Почему и как? Говорите все. Может быть, удастся... вас спасти. Мюллера и вас.

— Но это правда... Я говорю правду... Я помог Мюллеру от скуки, от безделья. Понимаете, средства массовой информации сфабриковали мир, в котором ничего не происходит, мир, в котором все можно предугадать заранее. Шамберлен был репортером, специалистом по важным, гвоздевым событиям. Теперь за войнами следят со спутников, численность войск можно подсчитать с приблизительной точностью еще до того, как официально объявлена мобилизация... А результат: у Шамберлена нет больше работы и он умирает со скуки... Так вот, сегодня вечером я породил событие. Я придумал его. И, согласитесь, в этом есть свой шарм. Этот толстый дурень с его... взрывчаткой... А теперь любовный дуэт. Посмейте сказать, что людям сегодня скучно у телевизоров. Посмейте, Франкель, и я вам не поверю.

— И как вам удалось это сделать, Шамберлен?

— Когда Коринн стала просить помочь ее старому другу, я уже был единоличным хозяином компании «ТВ-Канал». Мы сделали немало для телевидения. Контактов хватало на всех уровнях. У нас были инженеры. Аппаратура. В этих условиях захватить национальную телесеть стало уже просто детской забавой. Эйфелева башня принадлежит любому. Пришлось кое-кого подмазать. Но ведь деньги давал Мюллер. Хотите знать: он вложил в это телевизионное «18-е брюмера» все свои средства. Да не смотрите вы на меня так. Это же фантастический вечер!

— Вечер, когда в стране течет кровь и полыхают пожары, Шамберлен, половина Парижа парализована. Идет борьба вокруг передатчика в центре Франции. Я уже не говорю о Коринн, которую вы скомпрометировали, о Мюллере, который теперь конченый человек...

— Шутка в духе нашего времени, мой мальчик, — весело оборвал его Шамберлен. Затем встал и, пошатываясь, подошел к телевизору. — Ну, а теперь, когда вы узнали то, что хотели, оставьте меня в покое. Я хочу досмотреть это шоу...

Он прибавил звук, и голос Мюллера заполнил комнату.

— ...и этого человека зовут Шамберлен.

— Что такое? — вздрагивает репортер.

— Это он, Лор, виноват в ваших несчастьях. Эрик Шамберлен. Бывший репортер. Бывший крупный репортер. Бывший честный и стоящий человек. Обозленный крахом своей карьеры, физическими и моральными ранами, нанесенными ему его ужасной профессией. Разъедаемый пороком, привезенным с Востока: наркотиками. Он не преследовал вас лично, Лор. Он хотел нанести удар по мне с вашей помощью.

— Замолчи, подлец! — кричит Шамберлен, качаясь перед телевизором.

Франкель подходит к нему.

— Похоже, шутка обернулась против шутника.

Коринн тоже встала. Она бледна и дергает пальцами верхнюю губу.

— Он... Он все расскажет, — стонет она. — Жан-Луп, помогите. Мужен...

— Шамберлен просто хотел доказать уязвимость людей нашей профессии. Он не мог успокоиться, видя, что я снова пользуюсь успехом, тогда как его собственная карьера была кончена. Он ушел из отдела информации и создал частную компанию «ТВ-Канал». Он бросил против вас все силы, Лор. Безжалостно. Он все организовал и...

— Замолчи, — просит Шамберлен, словно Мюллер может его услышать. — Хватит!

Вырвавшись из рук Франкеля, бывший репортер с диким криком сбрасывает аппарат на пол. Но разбить телевизор ему не удается. Голос Мюллера продолжает звучать в комнате, а голубой экран освещает потолок.

— Он предал меня, — шепчет Шамберлен с искаженным лицом. — Снова... Я же хотел сделать только одно: навсегда уничтожить эту телесеть. Кто вы все такие? Раса? Семья? Только тронешь одного, как вмешиваются остальные.

Он кладет свою лапу с седыми волосами на плечо Франкеля и покачивается, как медведь в цирке.

— Никакой взрывчатки нет! — вопит он. — Ее никогда не было. Я не сумасшедший. С этим толстым психом можно было ожидать чего угодно. Чемоданчик, который ему вручили, наполнен гипсом. Неплохая шутка, не так ли? Он угрожает стране с помощью чемодана, не более опасного, чем куча грязного белья.

— Блефуете, Шамберлен?

— Думайте, что хотите, мой маленький обожаемый Франкель. Я прикрыт. А цепь распалась в любом случае. Мужен узнает, что его жена была в заговоре против него. Карьере Сидара...

— Я все сделала ради Мюллера! — рыдает Коринн.

Дверной звонок долго звучит в доме.

— Не открывайте! — умоляет Шамберлен. — Пусть все останется между нами.

Франкель молчит. Потом, пожав плечами, идет к двери.

— Обождите! Не надо. Подумайте о скандале. О всех нас... Мы же все знаем друг друга, Жан-Луп. Это не то, что...

Франкель оборачивается.

— Цепь, Шамберлен. Она распалась.

И выходит из комнаты.

Перед решеткой стоят двое. Франкель открывает.

— Комиссар Абриаль из госбезопасности, — говорит старший.

1 час ночи

«Мазерати» мчится по авеню Марсо. Франкель нарушает все правила движения. Машину, кажется, подгоняют горячие новости, выдаваемые радиоприемником.

— ...молодая женщина взяла на себя риск сообщить телепирату о мерах, принятых против него властями. Мюллер грозит воспользоваться взрывчаткой...

Площадь Альма. Черная от людей. Скорость падает. Резко. Напряжение тоже. Машина с трудом пробивает себе дорогу в толпе.

— ...находящийся на месте происшествия префект заявляет, что эвакуация является достаточной гарантией против возможных инцидентов.

Мост. Патруль. Франкель опускает стекло.

— Я Жан-Луп Франкель, — объявляет он полицейскому, сделавшему ему знак подать машину назад. Он показывает пропуск Министерства внутренних дел на ветровом стекле. Полицейский отдает честь, отодвигает барьер.

Пустая набережная Бранли. Он быстро минует ее.

У северной части площадки стоят серые полицейские машины. Под колесами песок эспланады. Выключив мотор, Франкель оставляет «Мазерати» с зажженными огнями.

Он видит группу людей перед северным входом на башню и бросается влево к восточному крылу.

Дверь. Она открыта. В тишине слышно только его дыхание.

Первый этаж. Франкель останавливается около платформы.

Полицейский отвернулся и разговаривает с товарищем.

На втором этаже прятаться бесполезно. Франкель решает действовать нахально. Он выпрямляется и смело идет вперед. Перед ним полицейский.

— Надеюсь, еще не поздно! — восклицает Франкель, доставая из кармана корреспондентский билет.

— Вы Жан-Луп Франкель, — благожелательно улыбается полицейский.

— Я спешу, бригадир. Бесконечная лестница. Операция началась?

— Операция?..

— Я не собираюсь ни во что вмешиваться. Буду следить издали. Это ведь моя профессия!

— Вы уступите, — говорит Мюллер, глядя в камеру. — У вас нет выбора. Сегодня вечером мы все солидарны. Скажите, что отзываете войска, и мы сможем продолжить эту программу. Даю вам еще десять минут. После...

Внезапно толстяк умолкает. Его рука еще крепче сжимает руку Лор.

— Послушайте! — шепчет он, забыв о камере. — Слышите?

Молодая женщина прислушивается. Но слышит лишь биение собственного сердца.

— Они идут, — говорит Мюллер. — Они приближаются! Уходите, Лор! Спускайтесь вниз, пока еще есть время.

— Нет! — кричит она. — Я останусь с вами. Предупредите их. Скажите, что мы все взорвем.

Мюллер хватает ее за руку и заставляет встать.

— Уходите. Я не хочу вас здесь больше видеть!

Он тащит ее к двери. Лор задевает ногой прожектор, и лампа с сухим треском взрывается.

Он заставляет ее выйти из кабинета. В кадре пусто. Лицо Мюллера исчезло с телеэкранов Франции.

Франкель добрался до застекленного помещения, где расположился отряд полицейских. Присев на корточки у лестницы, они прислушиваются к борьбе наверху. Никто не замечает его.

Это самый трудный момент. Набрав дыхание, Франкель делает рывок. Он проскакивает так быстро, что никто не успевает ему помешать.

Он бежит и кричит:

— Марсель! Марсель Мюллер!

Кто-то позади него орет:

— Не стрелять!

В тот самый момент, когда он ставит ногу на приступку колокольни, на него обрушивается чья-то темная масса, и под ее тяжестью он сам начинает падать, успев лишь подумать: «Все пропало!»

— Лор!

Она в истерике прижимает его к перилам.

— Его убьют...

Франкель мчится дальше. Через прямоугольные окна видна маленькая студия. Прожекторы, приемники, камера. Но Мюллера не видно.

Франкель все понял, он поднимает глаза.

Мюллер находится как раз над ним, на железной решетке.

— Привет, Жан-Луп, — шепчет он.

— Марсель, — запинается тот. — Слезайте. Все кончено! Они не причинят вам зла.

В ответ Мюллер молча смеется беззвучным смехом.

— Вам нечего бояться, — убеждает его Франкель. — Шамберлен во всем признался. В чемодане не было взрывчатки. Никогда не было...

— Шамберлен не удержался от предательства. Как вы думаете, Жан-Луп, это у него в крови? Но я все равно никогда ею не воспользовался бы.

— Так слезайте, Марсель. Я могу поклясться, что вы ничем не рискуете.

Освещаемое светом из кабинета, лицо Мюллера напоминает посмертную маску.

— Я был уже мертвым, когда поднимался сюда, — говорит далекий и такой близкий голос. — Я был мертв давно. Я только хотел, чтобы меня не забыли. Теперь я знаю, что это не имеет значения. Таков урок этой ночи. Даже мертвым приходится учиться. Прощайте, Жан-Луп, не проклинайте себя из-за нескольких кадров на экране.

Он поднялся на ноги.

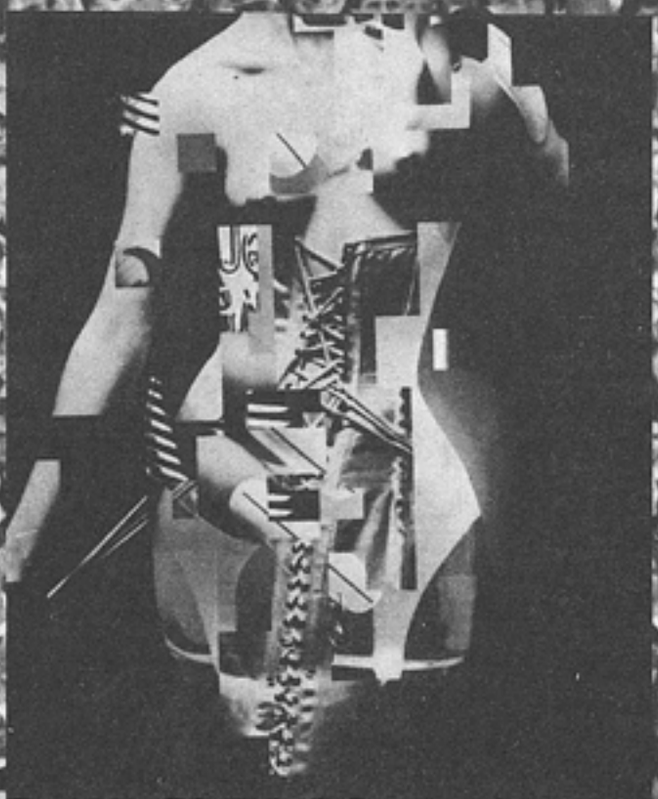
Медленно и осторожно встал на решетку. И пошел.

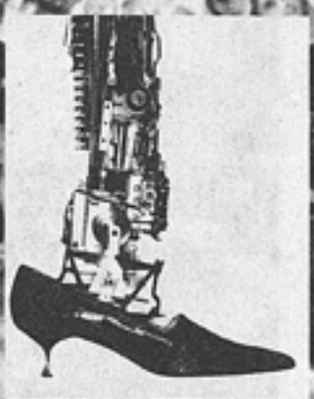
Небо раскрывает ему свои объятия. У него больше нет веса. Он может летать.

А где-то глубоко в его широкой груди полыхает и расширяется красный глаз. Боль перестала быть злом. Смерть — это лишь невесомость...

Предисловие и перевод с французского А.Брагинского

ТВ:





РЕКЛАМА

НИКОЛАЙ ИЗВОЛОВ

В НАЧАЛЕ БЫЛА РЕКЛАМА

Спросите любого пишущего в кинематографические издания о начале кино, и он охотно поведает вам о существовании линий Люмьера и Мельеса, то есть о разделении всего существующего кино на игровое (художественное) и неигровое (документальное, научно-популярное, мультипликационно-анимационное и пр.), о том, что эстетика кино взросла на опыте старших искусств и т.д.

Ядовитый спорщик спросит: а куда девать рекламные фильмы? Их жанровая принадлежность потрясающе поливалентна, способность встраиваться в любую программу сравнима с жизнеспособностью тараканов (одних из самых старых живущих на Земле существ), и, что самое главное, они делают деньги так, как не делает их никто, хотя законы циркуляции денег в рекламном кино не таковы, как в обычной кинопромышленности, и весьма загадочны.

И что самое интересное, рекламные фильмы существовали уже тогда, когда не было еще самого кино: ни Люмьера, ни Мельеса, ни даже Эдисона. Первым общественным применением движущихся картинок была, как ни странно, именно реклама (подарим гипотезу будущим историкам). Красивая легенда гласит устами и пером Фредерика Тальбота буквально следующее.

«Среди усердных английских работников (изобретавших кино. — *Н.И.*) нужно отметить Фриз-Грина и Эванса. Грин был фотографом, а Эванс инженером, конструктором механических деталей. Как и другие изобретатели, они вынуждены были употреблять стеклянные пластинки. Их первый аппарат, производивший движения фотографии, был показан в 1885 году. Затем, через два года, Грин демонстрировал киноснимки на стеклянных пластинках в витрине своего помещения в Пикадилли. Это необычайное зрелище возбудило такой интерес, что заинтересованная публика толпилась на мостовой, перекрыв движение, так что властям пришлось приказать Грину прекратить представление[1].

[1] Тальбот Ф. Живая фотография. М., 1928, с. 18.

Если бы Уильям Фриз-Грин догадался брать деньги за свое представление, столетие кино отмечалось бы, наверное, не в 1995 году, а гораздо раньше. Но тогда он нарушил бы основной закон всякой рекламы: за просмотр ее денег не берут.

С изобретением пленки высокая эффективность наружной рекламы продолжала подтверждаться, но теперь кино получило замечательную возможность рекламировать само себя, балансируя на грани нарушения закона извлечения денег из публики. Весьма лирическое воспоминание оставил Луи Форестье: «1906 год. Париж. Я — ученик коллежа — возвращаюсь вечером домой. На фасаде пассажа, выходящего на Итальянский бульвар, над входом висит укрепленный на железной раме небольшой экран. Толпа, стоящая на тротуаре, с любопытством и восхищением следит за фильмом, проецируемым на просвет из окна, расположенного позади экрана.

Молодость любопытна. Я проталкиваюсь вперед и с увлечением смотрю небольшой комический киноэпизод.

Вслед за этим на экране появляется надпись: режиссер Жорж Мельес приглашает прохожих зайти в пассаж, в собственный его кинотеатр, и посмотреть созданные им увлекательные образцы нового искусства кино»[2].

Однако генеральной линией развития рекламы в кино были все-таки сами рекламные ролики. До 1908 года, когда длина фильмов в большинстве случаев исчислялась десятками метров или футов, а программы кинотеатров были калейдоскопически пестрыми и плотными, рекламные фильмы прожили свой золотой век, бурный и, как ни странно, почти бескорыстный.

Оператор, снимавший кандидата на пост президента США Мак-Кинли, не предполагал еще, как этот короткий документальный фильм поспособствует росту популярности политического деятеля, и самому кандидату вряд ли пришло бы в голову оплатить производство такого фильма. Прокатчики не требовали денег за его показ, а напротив, сами покупали (или воровали) почти любые сюжеты, чтобы пополнить и разнообразить программу.

Впрочем, от наивности избавлялись довольно быстро, и в одних и тех же программах невольная реклама тесно переплеталась со специально изготовленной. И, кажется, именно в рекламных фильмах появились первые намеки на драматургию и сюжетность. Уже тогда, когда игровое кино ограничивалось короткими комическими или пантомимическими сценами, не соединявшимися друг с другом пояснительными или диалоговыми надписями, когда хроника в лучшем случае показывала событие, имевшее начало и конец (как, например, скачки), рекламное кино создавало очень любопытные и, надо полагать, высокоэффективные смысловые соединения движущихся картинок с надписями. И это не было следованием традиции, литературной или театральной, надпись несла другую функцию.

Бесспорно, первой формой существования кинонадписи были «субтитры в виде этикеток, вывесок и указателей», которые «тактично вводились в кадр как предметный элемент обстановки»[3]. Однако заметим, что ни одной из этих форм надписей никогда не была присуща какая-либо определенная традиция, и в частности — традиция письма «черным по белому». Вариации цветов фона и надписи могли быть бесконечны, сама же надпись, как правило, представляла собой стилистическую игру на тему шрифта и была нарисованной, а не напечатанной. Надписи такого рода, естественно попавшие в кино вместе со всем предметным миром действительности, совмещали в себе, как минимум, две функции — информационную и предметную. Утилитарность, получаемая в сумме этих функций, и тяготение к «опредмечиванию», приобретаемое кинонадписью, находит применение в виде рекламы.

Действительно первый из известных мне рекламных фильмов датируется уже пятым августа 1897 года («Сигареты «Адмирал» Эдисона). Реклама строится на постепенном развертывании надписи внутри кадра. Прием этот нарочит, надпись никак нельзя считать случайно попавшей в кадр или «тактично» в него введенной, как было в это же время в фильмах Люмьера. Аннотация фильма, сохранившегося в Библиотеке Конгресса США, гласит: «В фильме показан большой, наподобие плаката, задник со словами «Сигареты «Адмирал». Прямо перед ним сидят четверо людей в костюмах Дяди Сэма, священника, индейца и бизнесмена. С левой стороны находится коробка. Коробка разваливается на части, из нее появляется девушка-забастовщица. Она пересекает сцену перед сидящими людьми и вручает им сигареты. Затем она разворачивает знамя с надписью «Все Мы Курим»[4].

---

[2] Форестье Л. Великий Немой. М., 1945, с. 5.
[3] Фелонов Л. Монтаж в немом кино. Часть 1. Фильмы Люмьера и Мельеса. М., 1973.
[4] Early Motion Pictures. The Paper Print Collection in the Library of Congress. Washington, 1985.

«Остранение» приема, подающего материал, — основная черта любой рекламы, из чего можно заключить, что однообразие надписей не входило в задачу такого рода фильмов, старейших (наряду с хроникой) в типологии кино. Наверное, поэтому вирус рекламы поражает на генетическом уровне именно хроникальное, а не игровое кино.

Примечательно, что британская фирма «Варвик», прославившаяся своими фильмами-путешествиями и хроникой, выпускала также и рекламные фильмы, как отмечают не без удивления Роджер Мэнвелл и Рэчел Лоу в книге «История британского кино»[5]. Сведений о рекламе среди продукции фирм, специализировавшихся на выпуске нехроникальных фильмов (Пате, Смит, Пол и др.), обнаружить не удалось. Жорж Садуль в своей «Всеобщей истории кино» упоминает рекламные ролики среди продукции Мельеса в начальный период его кинодеятельности (до начала производства феерий, когда он снимал еще по большей части хронику и инсценировки хроник).

В тяжелые для рекламы времена (после 1908 года), когда длина игровых фильмов стала стремительно увеличиваться и короткий игровой рекламный ролик потерял всякую привлекательность для прокатчиков, именно неигровое кино помогало существовать рекламе в скрытом виде (верно и обратное: деньги, потраченные на рекламу, помогали выжить неигровому кино тогда, когда интерес зрителей к нему катастрофически упал, вытесненный игровым кино и оперативными короткими киножурналами).

Типичный пример такого соединения, относящийся к середине 1910-х годов, приводит Е.Маурин: «За границей очень широко пользуются кинорекламой для лансирования продукции или акций больших, новых предприятий. Какой-нибудь Смиз или Петерс хочет пустить в оборот свой чай или кофе. И вот на экране появляется полувидовая, полунаучная картина, скромно озаглавленная «На родине чая» (или кофе). Перед зрителями проходят плантации, сбор сырого продукта, его обработка, упаковка. И только время от времени на картине, словно случайно, вырисовывается тюк, цыбик или жестянка с крупно написанным именем «Смиз» или «Петерс». Или правление какой-нибудь «Западнополинезийской золотопромышленной компании» собирается пустить в обращение свои шеры, рассчитывая на мелкого капиталиста. И вот в программах театров появляется картина, озаглавленная как-нибудь вроде «В стране желтого дьявола». Здесь зритель знакомится уже со способами добычи рудного и рассыпного золота, «своими глазами» видит, как прямо в песке валяются чудовищные самородки, как забойщики откалывают от жилы куски насквозь проросшего золотом кварца и т.д. [...]

Вообще, нет коммерческого предприятия, которое не могло бы в самом удачном сюжете инсценировать саморекламу. Конечно — это дело еще новое, которое требует своего специалиста. Но мы глубоко убеждены, что в самом близком будущем кинореклама составит предмет широкой и самостоятельной «промышленности»[6].

Действительно, в российском кино, проскочившем «младенческий» период развития и вступившем в 1908 году сразу в «отроческую» стадию, реклама существовала только в скрытом виде. Иногда с частными промышленниками вынуждено было соревноваться государство, заказывавшее, например, фильмы, рекламировавшие военный заем или необходимость помощи больным и раненым воинам. Выяснилось, что задачи агитационного и пропагандистского кино весьма схожи с рекламными, поэтому и формы их оказались идентичными.

Однако Е.Маурин был прав и в другом. Очень скоро, в начале 1920-х годов, известный режиссер (естественно, документалист) попытался сформулировать принципы рекламного кино применительно к условиям Советской России. Это был Дзига Вертов. «Особого рода промышленности» ему, к сожалению, создать не удалось, и судьба кинорекламы в нашей стране долгое время была достаточно убогой. Впрочем, это уже иная история.

---

[5] Manwell Roger, Low Rachael. The History of the British Film. London, 1948.
[6] Маурин Е. Кинематограф в практической жизни. Популярный курс кинематографии для кинодельцев, кино-механиков, кино-операторов и любителей прикладной механики. Петроград, 1916, с. 289—290.

РЕКЛАМА КАК ПРОФЕССИЯ

Рекламу создали киношники. Всю, кроме отечественной. Многие из тех, кто делает нашу рекламу, кино не снимали никогда (не считая, разве что, учебных вгиковских короткометражек). Может быть, еще снимут.
Из тех, кто приобрел опыт (и известность) в большом кино, в рекламе работают почти исключительно люди, имеющие дело непосредственно с техникой. Режиссеры и сценаристы в рекламу почти не идут. В чем здесь дело — в свойствах рекламы или в свойствах режиссеров?
Приняв первую гипотезу, мы поговорили о различиях кино и рекламы с работающими и там, и там операторами Павлом Лебешевым и Георгием Рербергом, а также звукооператором и теоретиком кино Роландом Казаряном. Иначе говоря, мы обратились к профессионалам, для которых творчество — это в значительной степени технология.
Чем отличается реклама от кино, если смотреть снаружи, мы знаем: малая продолжительность, короткий монтаж, частое применение сверхкрупных планов, активный закадровый голос и т.д. В чем они различаются, если смотреть изнутри?

«Искусство кино». КАК ВЛИЯЕТ ЗАКАЗЧИК НА ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС В РЕКЛАМНОМ БИЗНЕСЕ? ПОМОГАЕТ ОН ИСПОЛНИТЕЛЮ ИЛИ МЕШАЕТ?

Павел Лебешев. Заказчик — хозяин, заказчик платит, заказчик заказывает музыку. И если заказчику не нравится то, что могу предложить я, мне приходится исполнять то, что хочет он. Честно говоря, это не помогает. Прежде всего очень плохие сценарии, сюжеты в них на неандертальском уровне, придумывают их люди случайные.

Что делает заказчик? Вместо того чтобы пойти прямо на какую-нибудь киностудию, найти режиссера и сказать: «Вот тебе деньги, создай группу и сними», — он находит рекламное агентство, которое к кино не имеет никакого отношения, а может только ополовинить его деньги. Потом это агентство находит группу — а денег уже почти нет. Из всего рекламного ужаса, который у нас производится, хорошими бывают две-три рекламы. Все остальное за гранью добра и зла. Они всегда придумывают то, что придумывать как раз не следует.

Роланд Казарян. К сожалению, многие заказчики, твердо зная, какой результат они хотели бы видеть, совершенно не представляют себе процесса, технологии производства. Поэтому они нередко просто мешают. И я предпочитаю, чтобы заказчики высказали свои пожелания, но в процессе не участвовали. Когда они смотрят готовый ролик, у них совершенно иная реакция, чем на просмотре материала, где они все равно до конца не могут представить, что получится в результате.

Скажем, в рекламе «Империала» про Цезаря, который опаздывает, были песочные часы. Они беззвучны. Но если в рекламе песочные часы несколько раз даются крупным планом, они должны звучать. Я пробовал несколько вариантов: песок, рис, пробовал разные фактуры — стекло, металл. В результате нашел такую фактуру, которая, как мне казалось, может быть неким стилизованным песком. Получился такой «всплеск». «Всплеск» часов в этом ролике — метафора времени, точности, а об этом и была вся история. Часы в ней не просто так появились. Композитор сказал: «Жалко, если бы я знал, что это будет так эффектно, сделал бы в музыке паузу». Такая вот проблема. Разве может заказчик предвидеть это? Все рождается в процессе, а в итоге результат по выразительности совершенно непредсказуем.

Но в определенных случаях участие заказчика (если он сам профессионал или его представляет профессиональный продюсер) помогает. Он может уточнить задачу, что очень важно. Можно сделать и выразительнее, и интереснее, но заказчику это не нужно. Ему нужно, чтобы предмет повторялся три раза. С художественной точки зрения эта тавтология всегда отталкивает. Но с точки зрения желаемой реакции зрителей повтор необходим. Если заказчик профессиональный, одаренный человек, то он по ходу сам вносит какие-то поправки или убедительно доказывает, что твой вариант хуже.

Словом, все зависит от уровня кинематографической, рекламной культуры заказчика, от того, как он чувствует все составляющие.

Георгий Рерберг. Умный заказчик, хороший заказчик, богатый заказчик — умная реклама, хорошая реклама, богатая реклама.

Единственное, в чем обычно бывает прав заказчик, — в том, что последние секунды ролика никогда нельзя комкать, сминать. В последние секунды надо ярко подать фирму, так что четыре последние секунды оставляют на логотип. Фирм много, логотипов много, естественно, не все они хороши, по большей части нехороши; многие заказчики, кстати, сами придумывают логотипы и считают, что это нормально. Сейчас денег у заказчиков все меньше и меньше, значит, пытаются втиснуться в пятнадцать секунд. На самом деле пятнадцать секунд превращаются в одиннадцать, потому что остаток занят логотипом. За это время рассказать историю почти невозможно, хотя нам это несколько раз удавалось. Не обязательно каждый рекламный ролик должен быть художественным достижением. Хотя всегда хочется сделать что-то достойное.

«ИК». ЕСТЬ ЛИ, НА ВАШ ВЗГЛЯД, ПРИНЦИПИАЛЬНАЯ РАЗНИЦА — ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ, ТЕХНОЛОГИЧЕСКАЯ — МЕЖДУ КИНО- И РЕКЛАМНЫМ ПРОИЗВОДСТВОМ? ЕСЛИ ДА, ТО В ЧЕМ ОНА ВЫРАЖАЕТСЯ, ЧЕМ ОБУСЛОВЛЕНА?

П.Лебешев. Наверное, есть какая-то специфика — я ее не ощущаю. Вот, Гоша Рерберг снимает рекламы, но он снимает рекламы как нормальное кино. Говорят: «Проблема, жуткая проблема: тут короткий монтаж, в два кадра...» Это, конечно, может отражаться на моей работе, но к этому легко привыкнуть. В кино тоже бывает монтаж в два кадра. А можно весь рекламный ролик снять одним планом. Может быть, хороший получится. Но не снимают же. Я в последнее время стараюсь вообще не снимать рекламу, потому что мне это скучно.

Г.Рерберг. По-моему, никакой принципиальной разницы нет. Хотя реклама дисциплинирует в выявлении главного, заставляет отметать несущественное. В очень короткое время должно проявиться то, что необходимо. И желательно ничего другого, ничего отвлекающего. В рекламе суперкороткий монтаж. Но если кадры правильно построены и смонтированы, то все видно и понятно. Вопрос, что́ закладывать в кадр. Западники, например, очень серьезно относятся к тому, как подан предмет. Металл должен быть более металлическим, чем на самом деле. Если снимать живой лист — он должен быть *очень* живой. В общем, это такой гиперреализм в определенной рекламной эстетике. В кино мы всегда серьезно работали с декорациями и бутафорией, но в рекламе и это не проходит. Фанерные стенки в рекламе не годятся, фактуры должны быть подлинными. Если в кино перед фанерной стенкой фальшивит артист, это полбеды. В рекламе же предмет должен быть натуральным, иначе он никого не заинтересует. Простота конструкции кадра, отсутствие лишнего, выделение светом главного — фактуры предмета, из чего он сделан...

Поработав в рекламе, я стал экономить время и в кино, стал еще больше выделять главное. Теперь для меня минута — это очень много. Реклама позволяет более внимательно работать с бликами на предметах, а в кино редко снимаешь натюрморт, который существует отдельно, сам по себе.

В рекламе, по-видимому, знаковость системы более очевидна. К кино такая знаковая система имеет меньше отношения.

Р.Казарян. Реклама больше ориентирована на четкие, жесткие, сжатые во времени и пространстве задачи. Большое кино все-таки процесс долгий и до конца не предсказуемый. А в рекламе результат заранее предопределен поставленными задачами. Это и есть главное отличие.

Предположим, в рекламе нужно произнести со скоростью света текст, когда времени дано столько, что даже глазами прочитать не успеваешь. При этом текст должен быть прочитан выразительно, «под ним» обязательно должна работать музыка, еще должны быть два-три точных звуковых акцента, связанных с предметом, о котором идет речь, — и чтобы все это было естественно. Эти задачи противоречат друг другу и требуют совершенно иной работы: речь нужно выстроить таким образом, чтобы на громкой музыке она была разборчивой. Задача сама по себе непростая.

Вот Смоктуновский озвучивал «Тамерлана». Он должен был говорить таким тихим, размышляющим голосом. При этом ролик начинается с громкой музыки. А буквально через полтора такта вступает голос. Нужно громко начинать — потому что ролик эффектнее, когда начинается с активного звука, — но как только начинает говорить актер, нужно уйти под его голос так, чтобы не было ощущения, что музыку увели специально. Это уже вопрос почти интуитивного ощущения микшера.

В рекламе есть какие-то специфические задачи. Наверное, все происходит оттого, что работаем на очень маленьком пространстве — чаще всего 30 секунд. В большом кино редко бывают случаи, чтобы на нескольких секундах решалось столько проблем.

«ИК». ИСПОЛЬЗУЕТ ЛИ РЕКЛАМА ТЕ ЖЕ СРЕДСТВА ВОЗДЕЙСТВИЯ НА ЗРИТЕЛЯ, ЧТО И КИНО, ИЛИ ЕЕ ВЛИЯНИЕ АБСОЛЮТНО ИНОГО СВОЙСТВА?

Г.Рерберг. Реклама может быть двух видов: эмоциональная и чисто информационная с формальными элементами, которые привлекают внимание эффектностью — одежда, обувь, бытовая техника. Заказчики требуют более пестрых, колористичных решений, хотя я никогда не верил, что цвет может нести драматургическую нагрузку. Свет — да, а цвет — нет. Но и светотеневых решений в рекламе меньше, чем в кино. Если они и есть, то, главным образом, в западных рекламах. У нас больше заполнения, картинка такая, что хорошо видна с пяти метров на любом, даже очень плохом телевизоре. Может быть, это тоже надо учитывать, поскольку никому не известно, сколько по стране стоит хороших телевизоров, а сколько совет-

ских, всегда расстроенных по цвету. В любом случае, цвет не несет в рекламе никакой драматургической нагрузки, а работает просто как вещь привлекательная. Но эмоционального элемента там нет. А кино, естественно, без эмоций существовать не может.

Что же касается «эмоциональной» рекламы, она вся, как правило, «левая». То есть ее образный ряд как будто не имеет прямого отношения к конкретному предмету в конкретной ситуации, но в то же время, он запоминается и, в конце концов, выражает суть. Я с удовольствием делал бы такие модерновые вещи, но для них нет рынка сбыта и нет заказчика.

П.Лебешев. По идее, реклама должна использовать «абсолютно иные средства». Но когда я смотрю западную дорогую, хорошую рекламу, мне кажется, она похожа на кино. Чем больше реклама похожа на кино, тем она лучше, так мне кажется.

Р.Казарян. Сильнее всего у человека развита эмоциональная память — скажем, запах скошенной травы вызывает у меня миллион ощущений каждый раз, как почувствую его. Эти чисто эмоциональные, не осознаваемые зрителем элементы важны для рекламного кино так же, как и для большого кино.

В рекламе мыла «Sorti» девочка моется в ванне, а потом мелькает море. Ролик был построен на музыке. Я предложил предварить появление моря его звуком, поскольку по теории текста (не кинотекста, а текста как такового) удовольствие от него, как пишет Барт, намного сильнее, когда сталкиваются антипатические коды. Когда возвышенное сталкивается с банальным, каноническое сталкивается с неканоническим: музыка в рекламе — каноническая форма, шум моря или листвы — неканоническая, неорганизованная, природная форма. В момент их совмещения, когда культурная форма не разрушается, а на секунду смещается, уступая первый план природному, и возникают самые сильные эмоциональные переживания. В рекламе достаточно двух таких эффектных переходов, и они создадут совершенно иное эмоциональное восприятие, при том, что чисто сюжетная, содержательная информация останется без изменений. Мне кажется, это очень важный момент в рекламе, который принципиально отличает ее от кино. И в то же время не отличает, потому что и в большом кино, уже на других, бóльших пространствах, тоже должны быть два или три таких оправданных драматургией ударных момента. В «Беге», например, для меня, как для звукооператора, это была сцена, где сталкиваются две конные лавины. Там нужно было выйти за пределы нормального звука и сделать происходящее в звуковом ряду максимально метафоричным.

То, что происходит в большом кино на больших пространствах, в рекламе как бы сжимается в малюсенькую историю, значит, и концентрация этих эмоциональных моментов выше, их количество на единицу времени больше.

Одновременно в рекламе несколько другие правила выразительности, нежели в большом кино. В традиционном повествовательном кино всегда хорош синхронно записанный звук. А рекламный ролик, даже если он имитирует какие-то жизненные формы, чаще всего приходится озвучивать. Чем хорош синхронный звук в кино? Актер, разговаривая, прошелся по комнате, что-то задел, скрипнула половица под ногой. Эти сопутствующие шумы и шорохи привносят глубину и правду реальной акустики. Реклама же чаще всего представляет принципиально иной уровень стилизации реальности. Соответственно она предрасположена и к более условному звуку, который гораздо лучше формируется в процессе последующего озвучания.

В этом смысле в большом кино и в рекламе, конечно, разные задачи. Просто необходимо уметь пользоваться тем, что в большом кино было второстепенным, а здесь вдруг стало важным с точки зрения технологии, обработки сигнала, деформации звука, стилизации звучания, метафоризации каких-то пустяков: падает капля, и эта капля должна стать метафорой. В большом кино это редко бывает. А в рекламе может быть на каждом шагу.

«ИК». НЕ ВЕДЕТ ЛИ ВЫСОКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КАЧЕСТВО К СНИЖЕНИЮ ЧИСТО ПРАКТИЧЕСКОЙ ДЕЙСТВЕННОСТИ РЕКЛАМНОГО РОЛИКА?

Р.Казарян. Во многих случаях правы заказчики, когда говорят, что наши художественные изыски будут только отвлекать. Но я думаю, они правы только потому, что не сумели придумать хороший сценарий, сюжет. Когда мало идей и сценарий среднего качества, тогда, видимо, художественные изыски и мешают. Конечно, проще всего взять какое-то ключевое слово и повторить его десять раз. С другой стороны, нет таких реклам, которые появляются в эфире только однажды. То есть идея повтора заложена изначально, и потому повторяться внутри ролика — значит отказываться от других, более интересных вещей. Так что художественное качество не ведет к снижению действенности рекламного ролика, если найдено интересное творческое решение.

Г.Рерберг. Нет, никогда. Потому что если реклама умная, она и дураку интересна. А умному тем более. Мысль — это главное. Я красивую фактуру всегда за мысль отдам. Зрителю должно быть интересно. А если зритель заинтересовался, то он уже твой.

П.Лебешев. Есть, однако, низкохудожественный уровень, специально придуманный, но действует грандиозно — «МММ». Режиссер просто воссоздал эстетику нашего любимого советского кинематографа, кинематографа Гостева, Озерова, Матвеева. Наш народ обожал эту примитивную эстетику. И смотрите, что случилось-то: на блистательную картинку денег не понесли бы. «Что это такое? Картинка красивая, куда это годится!» Народ не понял бы. И не понес бы свои бабки, свое кровное туда, где чужая эстетика. А вот когда появилась Марь-Иванна, да еще жутко снятая, как в прежнем журнале «Огонек» с кошмарной печатью, — люди понесли бабки в «МММ». Определенный слой населения, основной слой населения — по рублику! Это просто гениально было придумано, просто гениально! Я на их месте убивал бы не Мавроди, а человека, который придумал эту рекламу, режиссера.

Если бы меня позвали снимать эту рекламу и объяснили, что надо снять как можно хуже, я с удовольствием так и снял бы. Хотя это очень трудно. Лучше брать оператора, который только так и снимает, который по-другому, лучше — не умеет. Рекламщики должны думать, для кого делается реклама, тогда она и будет действовать. Тогда и будут художественные критерии, если думать. Но никто же не думает! Думал только человек, делавший рекламу «МММ». Это единственная гениальная, на мой взгляд, реклама в России.

«ИК». ХОТИТЕ ЛИ ВЫ, ЧТОБЫ ВАШИ РЕКЛАМНЫЕ РОЛИКИ УЗНАВАЛИСЬ ПО ПОЧЕРКУ, ИЛИ ПРЕДПОЧИТАЕТЕ, ЧТОБЫ ОНИ ОСТАВАЛИСЬ АНОНИМНЫМИ?

Г.Рерберг. Не хотел бы, чтобы узнавали, но, кстати, кое-что узнают. В основном более крупные работы: «Македонского» из «Банка «Империал», «Альфа-банк». Иногда спрашивают: «Это ты снимал?»

П.Лебешев. Я предпочел бы, чтобы мои рекламы оставались анонимными... Если бы я снимал рекламу «МММ», я с большим удовольствием сказал бы, что это делал я. А когда я снимаю просто для того, чтобы реклама была не хуже других... Я ведь все умею, какая мне разница: могу справа взять, могу слева, свет поставить так или иначе. Творчески меня это совершенно не греет, мне это не очень интересно. Я не получаю большого удовольствия, а когда работаешь без удовольствия — радости мало. Я ведь только ради денег снимаю рекламу. Это единственная возможность финансово выжить. И если бы не было такого дикого спада в кинематографе, если бы можно было зарабатывать в кино, я никогда не снимал бы рекламу.

Р.Казарян. Все зависит от творческой задачи. Например, могу открыто заявить, что весь «Банк «Империал» делал я, потому что в каждом из этих анекдотов для меня было что-то интересное и по задаче, и по результату. И под большей частью своих реклам я подписался бы. Потому что считаю, что у меня — плохой или хороший — есть какой-то свой почерк, как и у моих замечательных коллег.

Хочу ли остаться анонимным? Конечно, в моей биографии есть и проходные рекламы, которые я не запомнил просто потому, что задачи, которые я там выполнял, были мне неинтересны. И есть много роликов, в которых я хотел бы остаться анонимным, — там сделана сложная работа, но никто этого не увидит, а сочтут, что это был просто способ заработать. Некоторые говорят: «Я!.. Рекламу!.. Только ради денег!..» Да, и ради денег, но мне чаще всего интересно этим заниматься. И там, где видна моя работа, независимо от того, мыло ли рекламируют или банк, я хотел бы, чтобы мои коллеги узнавали меня по почерку. Я не стесняюсь того, что я делаю. Стыдно делать что-либо профессионально плохо. Остальное — не стыдно.

Интервью вел и записал С.Ф.

ТИМУР БЕКМАМБЕТОВ:

«МЫ ПРЕВРАТИЛИ РЕКЛАМУ В КИНО»

«Искусство кино». Воспринимаете ли вы рекламу как «низкий» по сравнению с кино жанр, как способ зарабатывания денег?

Тимур Бекмамбетов. Нет, абсолютно. Я не вижу разницы между авторским кино и авторской рекламой, разве что авторское кино не смотрит никто, а авторскую рекламу вынуждены смотреть все.

Кроме того, у нас рекламе придается бóльшее значение, чем во всем мире. И возник этот феномен потому, что между современным российским кино и зрителем нет связи. Значит, по сути дела, для огромной массы людей, которые привыкли смотреть фильмы в клубах, по телевизору, — кино не существует. Существуют старые фильмы, а новых нет.

Но у зрителей остается потребность в новых сюжетах и в новых героях, они хотят обсуждать появление новых актеров. И реклама заполнила этот вакуум — мы просто превратили рекламу в кино. И если «Тамерлана» и «Петра Великого» озвучивает Смоктуновский, значит, эти ролики сразу же становятся явлением культуры.

«ИК». Смоктуновский действительно озвучивал эти ролики?

Т.Бекмамбетов. Да. Озвучивал. Он год не соглашался, а потом согласился. И мой самый глав-

ный аргумент в уговорах был такой: «Если этого не сделаете вы, это сделает плохой актер. Ну, не плохой, плохого я не допущу, но такой, для которого это будет проходной работой. Если такие, как вы, которым предначертано быть для народа мерилом правды, красоты и т.п., не хотите сегодня в это рекламное время выходить на экран, значит выйдут другие люди. Но имейте в виду, что фильмы с вашим участием будут демонстрироваться раз в год, а реклама будет идти каждый день по сто раз. И в результате через пять лет вырастет поколение, которое не пожелает смотреть ваше кино, потому что не на нем будет воспитано. А будет смотреть рекламу, которую сделают посредственные люди по западным технологиям. И все, и тогда не будет вашей культуры, вы никому ничего не передадите».

Дай Бог, чтобы кино смогло сейчас каким-то образом измениться. Но мне кажется, это процесс не одного года, потому что надо искать инвестирование для прокатной промышленности, менять проекционные установки в кинотеатрах и проч., и проч. А пока реклама будет влиять на сознание людей и формировать их вкус. Если в рекламе будут участвовать очень хорошие режиссеры и очень хорошие актеры (операторы, слава Богу, участвуют), то цепь эта не прервется...

«ИК». К вопросу о хороших актерах: почему вы не снимаете звезд?

Т.Бекмамбетов. Пару лет назад звезды в рекламу вообще не шли — это считалось последней халтурой. Ассистенты по актерам говорили: «Ну, конечно, я вас не в кино зову сниматься... но все-таки здесь деньги платят». Теперь положение изменилось.

Но если звезда играет случайного прохожего, то все будут смотреть ролик про этого актера, а не про случайного прохожего. Значит, нужно строить ролик специально под звезду, чтобы она играла самое себя. Это главный принцип рекламного ролика: в маленьком размере нельзя рушить стереотипы, их надо только использовать. Вот вышел «Наполеон». Начинается он с того, что французы отступают. И художнику я объяснил, что это надо сделать так, как было нарисовано в учебнике по истории: кто-то на костылях, кто-то обмотан женскими тряпками... И мы буквально восстановили эту картинку в кадре, чтобы за две секунды все стало понятно.

То же самое с Екатериной Великой. На самом деле она была гораздо старше Суворова. Он ее пережил. Но ведь все представляют Екатерину именно такой пышной женщиной средних лет. А Суворова все представляют стариком.

«ИК». Ролик о Суворове — самый любимый народом и самый медленный: длина одного плана там в среднем четыре секунды, это много для рекламы.

Т.Бекмамбетов. Не думаю, что любовь народа связана с длиной планов. Но все-таки, когда процесс жизни человека происходит у тебя на глазах, в одном кадре, без монтажа, — это честнее. И зрителям интереснее. Монтированный и немонтированный материал все равно что продукт синтезированный и продукт органический, «без химии».

Где есть длинный план, есть актер. А раз есть актер, значит, это все-таки история про человека. Раз это история про человека, то она ближе зрителю, которому наплевать на рекламный продукт, а интересно только кино. А если ближе, значит, действеннее.

Значит, в результате зритель «покупается на нее».

«ИК». На какую историю купились зрители в рекламе с Суворовым?

Т.Бекмамбетов. Екатерину играла Уралова, Суворова — Уфимцев. Снимать надо было быстро. Я должен был объяснить: почему Екатерина вдруг спросила, отчего не ест Суворов? Почему это ее интересует? И я чудом ляпнул: «Давайте сыграем, якобы у Екатерины когда-то был с Суворовым роман. А теперь Суворов старый, он сидит в конце стола, все про него забыли, он груст-

ный, напротив него сидит какая-то старая женщина... Екатерина посмотрела на него, вспомнила былое. И спросила: «А что это у нас граф Суворов ничего не ест?» А Суворов посмотрел не нее с укоризной: что, забыла? И ответил: «Ждем-с!» (Мол, бросила меня.) И она дает ему понять, что помнит.

Но это был не более чем договор с актерами. Зрители этого, конечно, не увидели.

«ИК». Кому вообще принадлежит идея делать ролики с историчеекими фигурами?

Т.Бекмамбетов. Не мне. Это возникло в недрах «Видео Интернешнл» и в разговорах с президентом банка. Автора установить трудно. Я считаю, что авторские права принадлежат не тому, кто придумал, а тому, кто нес за это ответственность. Ответственным за придуманное был Владимир Перепелкин, криэйтор[1] «Видео Интернешнл». Он выбирал ценное из гомона и криков.

«ИК». Коли мы перешли на личности, расскажите, пожалуйста, о вашей съемочной группе. Она постоянная?

Т.Бекмамбетов. Постоянно со мной работают оператор Сергей Трофимов и композитор Александр Войтинский. Мы знакомы с семнадцати лет. Войтинский закончил Институт народного хозяйства имени Плеханова, а потом, в двадцать пять лет — вечернюю музыкальную школу. И написал музыку ко всем роликам, за двумя или тремя исключениями, которые подтвердили правило. Правда, для фильма «Пешаварский вальс» музыку написал тоже он, но он профессионал в вопросе рекламной музыки и мыслит минутами и секундами. Сережа Трофимов закончил Институт управления, работал в «Останкино», снимал Хрюшу со Степашей, потом снимал со мной кино, когда я был еще художником... А сам я учился сначала в Московском энергетическом институте и был отчислен. Потом учился в Ташкентском театрально-художественном институте на отделении художников театра и кино, работал в ташкентском театре «Ильхом», потом работал в кино как художник. Потом был в армии, потом снимал «Пешаварский вальс» и рекламу.

«ИК». Как складываются ваши отношения с заказчиками? Не вступают ли в противоречие замысел художника и потребности заказчика?

Т.Бекмамбетов. Сейчас, слава Богу, не часто. Но связано это с тем, что рекламой мы занимаемся давно, с самого начала рекламы в России. Поэтому нам уже удалось воспитать заказчиков. В основном люди, которые обращаются к нам, уже знают что и как мы делаем, и хотят чего-то в том же роде. Так что нам проще. Собственные же работы являются эталоном для обсуждения работ будущих. Повезло. И что удивительно, рекламу оценивают не по тому, как она продает или не продает товар. Все конкурсы зрительских симпатий, да и профессиональные, оценивают не продуктивность рекламы, они оценивают ее как художественное произведение.

«ИК». Вероятно, ваши заказчики не очень хорошо понимают, чего они хотят.

Т.Бекмамбетов. Нет, они хорошо понимают, чего хотят. И на самом деле подсознательно они правы. Просто они не пользуются клише и штампами, принятыми во всем мире. Это же смешно, когда берут некий «американский» стандарт и рассчитывают, что в коммерческом фильме (ролике) должен быть такой-то сюжет и такие-то герои. Ведь Россия все же восточная страна. Здесь, в частности, понятие скромности другое, чем во всем мире. И этому понятию противоречит западное рекламное клише активного давления: «Что это ты про себя так говоришь-то? Ты что, самый крутой, что ли?» И потому наши лучшие рекламы не пользуются западными клише, чужеродными способами воздействия на людей. Кроме того, за долгий период господства коммунистической идеологии люди привыкли к сложным иносказаниям. Наш зри-

[1] Криэйтор — человек, придумывающий сюжеты для рекламных роликов.

тель не любит грубой рекламы, построенной по западным образцам. Она его раздражает.

Если полгода назад было только тридцать процентов западных клиентов, а остальные семьдесят были российскими, то теперь наоборот. Западные клиенты приходят вместе со своими рекламными агентами и диктуют нам, что и как снимать. У них якобы существуют какие-то технологические конструкции, только им известные секреты того, как заставлять людей покупать рекламируемую продукцию и какие ролики для этого надо снимать. Все специализировано. Есть специалисты по поведению кошек в кадре. Когда я снимал ролик «Марса», из Англии приехал специальный человек, который показывал, как надо держать шоколадку в руке, как расположить пальцы, как улыбаться, какое количество пота при этом выделять, больше или меньше, и в каком темпе откусывать.

«ИК». А отчего бы им тогда самим не снять? Дороже?

Т.Бекмамбетов. Они хотят русскую версию, они же в России товар продают. Был, например, ролик «Вестерн Юнион» — самый быстрый перевод наличных». Английский криэйтор написал: «Русский человек на коньках везет деньги в портфеле по лесу...»

«ИК». На коньках по лесу?

Т.Бекмамбетов. Да. «А при помощи «Вестерн Юнион» их пересылают другим способом». Такой идиотизм. Стали объяснять: ты, англичанин, смеешься над этим русским, но зритель над собой смеяться не будет. Если герой дурак, то зритель себя с ним не идентифицирует. Он будет смеяться над этим посторонним дураком и решит, что он и есть «Вестерн Юнион».

Но им наплевать на страну. Им легче переделать людей, чем собственную технологию рекламного бизнеса. Им легче вложить здесь деньги и за десять лет переделать сознание людей. Это дешевле, чем поменять в своих конторах сотрудников, набрать и воспитать других, знающих российское сознание. Вот это действительно серьезное поле для брани, для настоящих и будущих столкновений.

Короче говоря, «Вестерн Юнион» так и сняли по этому дурацкому сценарию. Переубедить мне никого не удалось, потому что я всего лишь режиссер. А режиссер в данном случае бессилен. При работе с западными агентствами мне дают готовый раскадрованный сценарий, и другой человек берет на себя ответственность решать, каким будет фильм, а я беру на себя только права и обязанности режиссера. Моя задача — понять, чего от меня хотят, обеспечить определенное актерское качество и т.д.; за сценарий я не отвечаю. Можно, в конце концов, отказаться от сценария. Но изменить его нельзя — такова в данном случае дисциплина производства. И, насколько я понимаю, коммерческие фильмы во всем мире снимаются так же.

... Я думаю, что будущее российское кино — не авторское, а как промышленность — во многом будет строиться на личностях из рекламы. Потому что реклама воспитала в режиссерах, в операторах, актерах и всех остальных дисциплину производства качественной продукции. Не самовыражение — оно существует в каждом человеке, пусть даже он просто гвозди заколачивает. Если он задумчивый человек, попадет по пальцу — все равно как-то проявится. А дисциплина производства, то есть умение, оно воспиталось в рекламе. Молодежь в рекламе адаптируется быстро. В год каждый имеет сто съемочных дней. А это означает, что он в любом случае становится профессионалом.

Материал подготовил А.П.

СВЕТЛАНА

ВОТ МЫ И

Сейчас, когда явление на нашем домашнем экране памперсов или сникерсов стало совершенно заурядным, кажется невероятным, что история российской телевизионной рекламы началась всего около пяти лет назад.

В 1991 году наша телереклама на 99 процентов была обращена к оптовикам. Заключая между собой торговые сделки, «новые русские» переговаривались друг с другом через телеэкран, выказывая таким образом откровенное пренебрежение к интересам подавляющего большинства телезрителей, сидевших у того же экрана. В 1992 году стала понемногу появляться отечественная реклама так называемых «товаров народного потребления», но и она была демонстративно обращена к «своим».

Трудно позабыть долго не сходившую с экрана семейку, которая не скрывала своего презрения к тем, кто не «выбрал», подобно ей, «стиль жизни от «Холдинг-центра». Стервозного вида даму, которая швыряла купленную в означенном центре юбку прямо в лицо телезрителю; упитанного господина, который манипулировал только что купленным там же дистанционным переключателем перед телевизором престижной марки, тоже наверняка приобретенным в «Холдинге»; дебелую матрону в халате, которая распахивала для всеобщего обозрения свой плотно набитый и тоже дорогой, из «Холдинг-центра», холодильник. И к кому же еще, как не к «своим», мог быть обращен с экрана игривый призыв: «Убегайте от своих неприятностей на автомобиле марки «Рено»!»

Нетрудно понять, как такого рода призывы действовали на телезрителей, и со стороны «новых русских» было, конечно, не слишком дальновидно создавать себе на экране подобный имидж.

Впрочем, довольно скоро им пришлось себя побороть. «Новые русские» спохватились и принялись создавать на экране свой положительный имидж. Это мог быть представлявший фирму «Эрлан» бородатый господин, раздумывающий о судьбах России: раздумью он предавался то на ступенях родового дворца (белое с желтым, портик с колоннами), откуда открывался вид на заснеженные поля, то в тиши кабинета, уставленного книжными полками, у окна, с бумерангом в руках. А мог быть и совсем юный, но сверхделовой клерк с зеркальным зачесом: несмотря на занятость и солидность фирмы («Альфа-банк». Только для солидных клиентов!»), он находил время, чтобы приветить в своем денежном храме любознательного подростка (подрастающая смена!). Но случались и рецидивы. Сокрушая все это благолепие, на экран вдруг врывалась шлюховатая блондинка в роскошном прикиде, которая, походя, каприза ради, прокалывала шину собственной иномарки, а оказавшись дома, начинала крушить все подряд (располосовывала ножницами элегантное платье, рисовала усы завлекательному господину на портрете, била об пол часы), а тем временем сладкий закадровый голос объяснял: «Вы можете позволить себе все что угодно, если вы с нами» — то есть если вы клиент банка «Гермес-финанс»! Рекламная шутка была сделана Тиной Баркалая, которая «в своем кругу» почитается одной из самых многообещающих звезд. Так что проблема «социального такта» не занимала и создателей рекламы, не только ее заказчиков.

Не случайны также многочисленные «проговорки», которые заказчики рекламы, по-видимому, были даже неспособны заметить. Например, в рекламном ролике «Братья Макаровы» дверь, за которой таился мир товарного изобилия, не открывалась, а взламывалась. С нее ломом сби-

---

Журнальный вариант. Полностью статья будет опубликована в сб. «Время сериала», издание которого готовиться к выпуску в 1997 году Российским институтом истории искусств (С.-Петербург).

В ХОПРЕ!

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ РЕКЛАМЫ В РОССИИ

вался амбарный замок, и фоном для этой акции служил рекламный слоган: «Возродим традиции русского купечества!»

В начале своего существования наша телереклама не только не выполняла функцию социального стабилизатора, которая отведена ей «во всем цивилизованном мире», наоборот! Грубо нарушая две священные заповеди рекламодателя — «информатор должен идентифицировать свои интересы с интересами «простых людей» и «рекламное сообщение не должно быть агрессивным», — она вносила дополнительную дестабилизацию в общество.

Раздражала и зарубежная реклама, ее назойливость, восторженность, с которой она толковала о самых ничтожных предметах, убийственная серьезность, с которой подавалась аргументация. Раздражало и то, что обстоятельные и услужливые информаторы порой проявляли удивительную тупость, не догадываясь, что навязывают потенциальному покупателю предмет, само назначение которого тому неизвестно. Что такое, черт возьми, кондиционер? До сих пор начитанная часть аудитории полагала, что это прибор для создания искусственного климата в закрытом помещении. И вдруг его предлагают «в одном флаконе» с шампунем и при этом убеждают, что это редкостное удобство! В конце концов почтенная фирма сообразила, что происходит недоразумение, и выпустила специальный ролик «Wash and Go», в котором объяснила, что есть что и что к чему. Должно было пройти еще немало времени, чтобы для продукции фирмы «Проктер энд Гембл» у нас сложился сколько-нибудь значительный рынок.

Характерно, однако, что оставаясь неэффективной, реклама шампуня «Vidal Sassoon Wash and Go» очень скоро перестала вызывать раздражение, поскольку наша телеаудитория нашла ей другое применение, никак не связанное с конечной целью любой рекламы, — применение игровое. Текст ролика «Wash and Go» разошелся на анекдоты и юмористические реплики. «Видал? Сосун!» — говорил в какой-то телевизионной сценке заросший бомж, указывая на младенца, спящего в коляске.

Так из ничего не обещающего источника забил фонтан, и какой! (Он продолжает бить до сих пор.) Уже в 1993 году треть рекламных роликов крутилась на нашем экране не впустую, а в 1994-м, когда в телевизионном эфире появились знаменитые фирмы-пирамиды, эффективность их рекламных предложений уже просто поражала воображение.

И все-таки, даже используя рекламу по прямому назначению, наши зрители продолжали сохранять с ней игровые отношения. Игра велась в масштабе всей страны, охватывая все слои и прослойки населения. «Сладкая парочка» могла поминаться в парламентских дебатах. Комментируя неожиданное примирение белорусского президента с собственным парламентом, тележурналист говорил: «Кормить надо лучше, вот и не улетят!», снимая тем самым необходимость более пространных объяснений. Главного героя нашей главной рекламной эпопеи — Леню Голубкова — помянул сам российский президент. Было найдено специфическое применение рекламе, соответственно определились и характерные черты ее функционирования в России.

В 1993 году Всеволод Вильчек писал: «Реклама у нас стала работать как элемент массовой культуры, которая и является вместе с рыночными механизмами регулятором социально-общественного поведения человека»[1]. Но в ту пору, когда не было еще никаких рыночных механизмов, реклама не имела отношения даже к массовой культуре.

---

[1] Цит. по: Богомолов Ю. Они не могут друг без друга. — «Московские новости», 1993, 21—27 июня.

Иностранные рекламодатели, прельстившиеся бескрайними просторами российского рынка, не учли специфики своих новых потребителей, того обстоятельства, что попали в общество без среднего класса, который и составляет повсюду аудиторию реципиентов рекламы, стоящих перед проблемой выбора.

Зарубежный реципиент тоже вряд ли абсолютно доверяет рекламе, но зато наш не доверяет ей в принципе. Наученный историческим опытом, он воспринимает рекламу как беззастенчивую попытку надувательства. При этом, в отличие от принятой во всем мире практики, 75 процентов российских рекламодателей являются не производителями, а посредническими структурами, что и стало одной из важнейших причин криминализации нашего рекламного бизнеса.

Успех рекламного ролика фирмы «Проктер энд Гембл», текст которого был поднят несостоявшимися покупателями «шампуня и кондиционера в одном флаконе» на уровень городского фольклора, оказался не случаен. Точно такое же применение нашла у нас вся остальная рекламная продукция, поставляемая зарубежными агентствами. Из обрывков текста, из рекламных слоганов («Полон орехов, съел — и порядок!», «И толстый-толстый слой шоколада», «Райское наслаждение», «Сладкая парочка», «Неизменно превосходный результат», «Лучше для мужчины нет») складывались словесные блоки с кодовым значением, понятным каждому. На основе этой рекламы действительно рождался новый фольклор, с успехом заменявший исчезнувшие в ту пору анекдоты. Никто и не думал о рекламируемом товаре, рекламное сообщение начинало жить своей обособленной жизнью, вливаясь в поток массовой культуры.

Так зарубежная функциональная реклама превратилась в наших условиях в нефункциональную. Примечательно, что и первая отечественная реклама имела тот же результат.

В 1992 году в Москве (именно в Москве и больше нигде) возникли десятки рекламных агентств с характерными, сплошь английскими названиями («Видео Интернешнл», «Премьер-СВ», «Арт-Пикчерз», «Мун Лайт», «Ред Видео»), которые, видимо, должны были подчеркнуть приверженность мировой рекламе, и прежде всего «стилю Мэдисон авеню». Всех, работавших там, объединяло убеждение, что реалии нашей сегодняшней действительности в принципе не могут быть использованы в качестве строительного материала для создания Имиджа. Ф.Бондарчук, Ф.Янковский, П.Чухрай («Арт-Пикчерз груп») работали в стиле «романтического цинизма» (или циинического романтизма, что, по их утверждению, одно и то же), предполагавшего отказ от реальности во имя «мира грез» и, естественно, от «документального веристского стиля»[2]. Главный «рекламщик» агентства «Премьер-СВ» Ю.Грымов заявлял, что единственная возможность сделать хорошую рекламу — «это использовать прошлое и будущее. Настоящее не пользуется популярностью»[3].

Характерной чертой нашей первой имиджевой рекламы была «потеря объекта», что в немалой степени объясняется принципиальной установкой молодых авторов на «отвлечение от реальности». Раз отвлекшись, они к своему «объекту» так и не возвращались.

Пожалуй, наиболее радикально операция по отторжению рекламного послания от «объекта» была осуществлена в творчестве ныне знаменитого Тимура Бекмамбетова («Видео Интернешнл»). В интервью 29 апреля 1995 года программе «Намедни» режиссер сказал, что реклама чужда «нашему менталитету», и поэтому в любом рекламном ролике зритель видит просто «маленькое кино». В условиях кризиса «большого кино» «маленькое» приобретало особое значение, и, делая ролики «Всемирной истории», Бекмамбетов, вероятно, ощущал себя в авангарде кинопроцесса.

Интересно, что такое отношение к объекту сам объект — банк «Империал» — не только поддерживает, он на нем настаивает и даже требует, чтобы режиссер «не дезориентировал зрителя упоминанием процентов-дивидендов»[4]. Банк рассматривает «Всемирную историю» как свой «подарок» зрителю и, по-видимому, совершенно удовлетворен славой спонсора, финансирующего кампанию, которая самому ему, наверное, кажется «просветительской». И в самом деле: ведь теперь даже самый пропащий бомж в нашей стране знает, что «император Нерон очень любил петь».

Конечно, к просветительству «Всемирная история» никакого отношения не имеет, и права М.Туровская, остроумно назвавшая ее Пикулем от рекламы. Однако ее попытка объяснить успех «Истории» тем, что для советского человека «значительность и величие слов «империя», «имперское» неизбывны»[5], уже не столь убедительна. Я думаю, это «маленькое кино» имеет такой успех

---

[2] См.: Бондарчук Ф., Яковлев А. Фабрика грез. — «Искусство кино», 1995, № 1, с. 80 — 83.
[3] Грымов Ю. Пора сделать так, чтобы жить в России стало модно. — «Культура», 1994, 18 августа.
[4] См.: Михайловская Ю. Вся королевская рать. — «Известия», 1993, 29 апреля.
[5] См.: Туровская М. Леня Голубков и другие. — «Искусство кино», 1995, № 1, с. 22.

у публики как раз потому, что история в лице ее «главных действующих лиц» оказалась почти интимно приближена к зрителю и представлена ему историческими анекдотами. И никакая роскошь антуража не может изменить заданную анекдотом интимную дистанцию! Недаром «трагические» сюжеты «Истории» подвергались такому же ироническому травестированию, что и комические, и оказывались при этом ничуть не менее продуктивными. Даже наоборот: пожалуй, именно «Тамерлан» предоставил наибольшее количество материала для анекдотов, карикатур, пародий и т.д.

Так что вовсе не ностальгия по «имперству» лежала в основании зрительской любви к «Всемирной истории» — напротив! Зрителю приятно было ощущать себя запанибрата с Нероном и Наполеоном! Ну, а кроме того, зрители любили эту рекламу за то, что режиссер «делал им красиво». А еще они любили ее за сюжетную законченность отдельных частей, за характерный для анекдота игровой поворот, за «ударные реплики», предоставляющие возможность для самостоятельной и, в сущности, бесконечной игры. И, наконец, они любили ее именно за бесконечность; в любви к сериалу, обещавшему быть вечным, выражала себя бессознательная потребность в устойчивости и собственного существования. Когда руководителя банка спросили, как долго будет продолжаться «Всемирная история», он ответил: «Всегда!»

Все, наверное, помнят «Водку Смирнофф — самую чистую водку в мире», реклама которой неизменно брала приз зрительских симпатий, обрела вторую жизнь в ироническом фольклоре («Вовка Смирнов — самый чистый Вовка в мире!») и даже получила приз на рекламном фестивале в Канне. Выглядело это «маленькое кино» так: роскошный лайнер, за столиком сидит элегантная дама, перед ней бутылка означенной водки; появляется черная кошка; представ взгляду сквозь кристальную жидкость, она оборачивается черной пантерой, перепрыгнув же на другой столик и «показав себя» сквозь менее кристальную жидкость, она как была кошкой, так и осталась! Слоган: «Почувствуйте разницу!»

Впрочем, такой «изыск» для нашей имиджевой рекламы был не характерен. Ее создатели предпочитали делать ставку на чувство юмора воспринимающего. Нас веселили своими эстрадными гэгами Саша и Лолита из дуэта «Академия». Нам предлагали посмеяться над особенно назойливой и давно всем осточертевшей западной рекламой зубной пасты: той, где «информатор» наносил ее на одну половину яйца, вторую оставляя нетронутой и наглядно демонстрируя способность пасты «сохранять кальций». В рекламе журнала «ТВ-Парк» перед зрителями появляется молодой человек, точная копия того «информатора», только у нашего есть толстая русая коса! Молодой человек демонстрирует достоинства журнала, пользуясь приемами, к которым прибегал «информатор» из рекламы зубной пасты. Он помещает «ТВ-Парк» в сосуд с дистиллированной водой, а какую-то газету — в сосуд с серной кислотой и потом торжественно демонстрирует результат: «ТВ-Парк» остался цел и невредим, в то время как газета обратилась в прах!

В конце концов на игровой ход стали делать ставку и зарубежные товаропроизводители, все чаще поручавшие создание рекламного ролика нашим авторам. Ставка себя оправдала.

Танцующий верблюд, который рекламирует печенье «Пикник», сразу стал любимцем публики. Анимационная студия «Пилот» в очередной раз продемонстрировала несравненное качество нашей художественной мультипликации, создав для японской фирмы «Панасоник» «Робинзона» (Помните? «Але, хто это?»), настоящий шедевр, который (редчайший случай!) реально увеличил спрос на японские телефоны. Повезло и фирме «Херши», на которую взялся работать Я.Чеважевский. Он создал рекламный ролик, пародийно использовав в нем слоган фирмы: «Херши-кола — вкус победы!» Слоган был вложен в уста Сидорова, рыжего и конопатого троечника, который очередную свою тройку, единственную среди полученных одноклассниками двоек, провозглашал «победой». Ролик имел фантастический успех. Точен был выбор персонажа на роль героя: одерживающий победу «середняк», притом не законопослушный, а дерзкий, конечно же, должен был стать любимцем российского зрителя. Излишне говорить, что ролики Чеважевского тоже стали строительным материалом для сегодняшнего фольклора.

Никакая, даже самая лучшая, реклама не сумела произвести сколько-нибудь заметных сдвигов на рынке сбыта. В нашей стране успех рекламы у зрителя никак не связан с ее эффективностью как «двигателя торговли». Однако сам успех свидетельствовал о том, что реклама все-таки работала, но только выполняла при этом совсем другие роли.

«Идущий в магазин не только спрашивает себя: «Что я куплю?» Для потребителя 1990-х покупка — это выражение его мировоззрения. В том, что я не покупаю, отражается мое негативное отношение не только к товару, но и к его продавцу. В том, что и где я покупаю, я выказываю свои приоритеты... Я не ношу натурального меха — я человек высокой культуры и люблю при-

роду. Я покупаю моющие средства у фирмы «Форш» — я сторонник экологии. Я пью кофе из Никарагуа — я настроен антиимпериалистически»[6].

«Российская реклама не пытается узнать, чего хочет потребитель, — пишет Брюс Макдональдс, московский представитель крупнейшей американской рекламной компании. — Ее интересует только то, что клиент хочет рассказать о себе». Ему вторит корреспондентка журнала «Тайм» Александра Стэнли: «Современная Россия в рекламе полностью отсутствует...»[7]

А между тем эта странная реклама, не берущая в расчет потребителя, обслуживающая исключительно заказчика, и есть образ современной России. Наши рекламодатели, в отличие от зарубежных деятелей рекламного бизнеса, это прекрасно понимают.

Ведь если в обществе нет потребителя в настоящем значении слова, то вопрос насчет «кто чего хочет» просто неуместен. В этой ситуации реальная связь между рекламой и зрителем может возникнуть лишь в том случае, если кроме информации о товаре, адресованной в никуда, реклама будет содержать еще и дополнительное послание, отвечающее психологическим или духовным потребностям телеаудитории.

Эти потребности были совершенно очевидны. Перестройка разрушила привычное устройство жизни, а необходимость срочно адаптироваться к резко изменившимся условиям повергла всю страну в невротический кризис. В качестве реакции зрители сами свели на нет возможность разрушительного воздействия рекламы, превратив то, что могло вызвать душевную травму, в объект пародии, элемент игры.

Разумеется, обретением душевного равновесия дело не могло ограничиться. Постсоветскому человеку предстояло еще найти себе место в новой действительности, оставившей его один на один с его проблемами. И телевизионная реклама сыграла в этих поисках весьма значительную роль. Стартовав чуть ли не на полвека позже, к этой точке в развитии рекламы мы подошли одновременно. Правда, с разных сторон. Они — пройдя через искус потребления ради потребления, мы — даже не приблизившись к нему.

Все помнят фразу «Мы сидим, а денежки идут!», принадлежавшую герою сериала «Телемаркет», которая с изумительной точностью выразила если не общее, то наиболее распространенное в нашей стране представление об идеальном мироустройстве.

Время, отпущенное этой социальной грезе, оказалось чрезвычайно коротким. Правда, для того чтобы удостовериться в окончательном крушении иллюзий, значительной части телезрителей понадобилось еще месяца три-четыре.

Страсть, которую обнаружили новоявленные акционеры, упорствуя в своем заблуждении, свидетельствует о том, что предложенная им игра содержала в себе нечто для них жизненно важное, превосходившее по своему значению даже возможность быстрого и легкого обогащения. Этим «нечто», я думаю, было возвращение жизненной перспективы, утраченной большинством в растянувшемся на годы хаосе. К вновь возникшим материальным трудностям постсоветский человек, с его традиционно низким уровнем притязаний, еще мог отнестись как к очередным «испытаниям», но примириться с потерей жизненных ориентиров он не мог. В мире, грубо поправшем его представления о социальной справедливости, в мире, в котором не за что было зацепиться инфантильному, патерналистски ориентированному сознанию, — в этом мире для него попросту не было места. Все материальные проблемы отступали перед непереносимым чувством оставленности, переставшим в тревожное ожидание катастрофы.

Если молодое поколение выбирало (вместе с пепси) «травку», то зрелое — нескончаемую «мыльную оперу» в американской и латиноамериканской версиях, безусловно, предпочитая латиноамериканскую, с ее опорой на нравственные представления патриархального общества. Наша телеаудитория — без различия пола и состояния — буквально переселялась в пространство этой второй действительности, легко идентифицируя себя с действующими в ней лицами.

Историческое значение рекламной кампании фирм-пирамид состоит в том, что в каком-то смысле она одержала победу над «мыльной оперой». Именно этой рекламе удалось вернуть значительную часть телеаудитории в пространство реальной жизни, возвратив ей, пусть ненадолго, ощущение жизненной перспективы.

На вопль-укор «Никто ничего не обещает!» откликнулись вдруг десятки и сотни акционерных фирм. Они обещали, обещали коренную «перемену участи» в самые короткие сроки, причем их рекламное сообщение строилось с учетом специфического менталитета нашего человека.

---

[6] Николаев Г. С претензией на большее могущество. — «Наука и жизнь», 1993, № 5, с. 21.
[7] См.: «Русские могут быть умными, веселыми и сентиментальными, но не могут любить себя». — «Культура», 1994, 13 августа.

И если сейчас искать виноватого, то, наверное, в глазах телезрителя им окажется тот, кто «первый начал», — создатель Лени Голубкова. Ведь недаром же следом за сериалом Бахыта Килибаева косяком пошли сериалы других авторов, которые, видимо, чувствовали присутствие нового качества и, выстраивая свой ролик по образцу килибаевского, наверное, надеялись тоже достичь этого качества.

Одним из лучших был рекламный сериал, созданный для фирмы «Телемаркет» П.Чухраем. Он — в отличие от Килибаева — был обращен к «интеллигентной» части аудитории, и именно этой социальной группе принадлежали герои его истории. Но, видимо, идея продолжения не увлекала самого создателя сериала, который не очень и скрывал свое скептическое отношение к «рекламируемому объекту» и, делая для «Телемаркета» именно такую рекламу, видимо, просто хотел показать, что в сериале Килибаева нет ничего особенного и что такое может сделать каждый.

Оказалось, однако, что не каждый. Особенно ясно это стало с появлением сериала «Русской недвижимости», на редкость фальшивого.

У нас бывала реклама хамская, глупая, но что-либо более уныло фальшивое, чем реклама «Русской недвижимости» трудно себе вообразить. Недаром ее слоган «Для вас и ваших детей!» не удалось пристроить ни в какую словесную игру.

В отличие от Килибаева, режиссер «Телемаркета» никак не использовал предоставленную ему рекламным жанром возможность вернуть зрителя в пространство реальности, объяснить, что есть в ней место и для него. Наверное, он не сделал этого, поскольку и сам в это не верил. И был совершенно прав, если исходить из реальной установки: мы живем, жили и будем жить в «царстве воров».

Трудно себе представить, чтобы Килибаев не понимал, в какой стране он живет, но его послание вдохновлялось далеко идущими целями. Он убеждал своих персонажей, а через них — зрителей, что образ жизни, основанный на свободном предпринимательстве, каждому предоставляет возможность самореализации. В каком-то смысле он пытался сделать то, что в первый же год своего прихода к власти должен был сделать Гайдар: объяснить каждому, каким образом его личный интерес связан с обустройством России на новый лад. Большинство населения к тому времени уже убедилось в том, что места в новой действительности для него нет, и вышло из игры, так ее и не начав. На просторах российского «капитализма» остались криминальные и бывшие теневые структуры — те, что подобно фирме Мавроди, успели к тому времени «перелететь из тени в свет».

Так что Килибаев взялся за вроде бы безнадежное дело: он хотел, надеялся вернуть потенциальных игроков на покинутое ими поле. В отличие от большинства своих «снобствующих» коллег, видящих в рекламе искусство для немногих, он был убежден в том, что она обращена к большинству.

Ведь не в том дело, что Леня купил жене сапоги, а потом еще и шубу! А в том, что когда речь зашла о покупке дома, жена, кушая конфету, с интересом спросила: «В Париже?»

Боже, сколько нападок вызвала в свое время эта прелестная реплика — свидетельство вновь обретенной веры в возможность любых чудесных перемен — со стороны ревнителей «реализма»! Сколько чернил было изведено на то, чтобы доказать: при существующем курсе акций покупка дома в Париже невозможна и режиссер намеренно вводит зрителя в заблуждение.

Характерно, что и совсем недавно (в связи с выходом на экран последнего, действительно неудачного ролика) Килибаева снова обвинили во вранье, хотя теперь с оговоркой, что оно вряд ли кого-то введет в заблуждение. «Разве заморочки насчет сапог, машины и дома в Париже могли кого-то обмануть? Сразу было видно, что вранье, но вранье смешное, в силу своей простодушной наглости»[8].

Но при таком восприятии килибаевских историй «враньем» в них должно казаться решительно все. И чудесное превращение одинокой озлобленной особы в волшебно помолодевшую влюбленную женщину. И внезапно обретенный супружеской парой пенсионеров достаток, благодаря которому их любовь к детям, к соседям, к братьям нашим меньшим смогла принять форму реальной, осязаемой помощи. И молниеносное обращение в рыночную веру Лениного брата, и их совместное путешествие в Америку. Неудивительно, что именно так все это и оценил Ю.Богомолов: «То был старый добрый блеф о социальном братстве среднестатистических людей. Главное, чтобы каждой твари было по паре... Супружеская пара экскаваторщика и домохозяйки... пара студентов... пара пенсионеров... стоит обратить внимания на такую интересную подроб-

[8] Богомолов Ю. Мавродиада: каждой твари по паре. — «Московские новости», 1995, № 32.

ность нашего обыденного сознания... мы до сих пор не без удовольствия окунаемся в сталинскую киноклассику... Поскольку там в наиболее чистом виде воплощен миф о рае для посредственного человека... Теперь это чувство окрашено в ностальгические тона перед лицом суровой буржуазной действительности, где человек человеку соперник и конкурент. Перед лицом этой действительности мир, населенный голубковыми, это особый мир. Это выгородка, какой и было в 30—40-е годы советское кино»[9].

Между тем в плену представлений сталинской эпохи находится, скорее, сам автор, которому даже понятие «братства среднестатистических (?!) людей» представляется «блефом», как оно, конечно, виделось (на самом деле, вне пропаганды) идеологам той эпохи. Может показаться, что действительно «в буржуазной действительности... человек человеку соперник и конкурент».

Вопреки беспрецедентному успеху килибаевского сериала у широкого зрителя, профессиональной аудиторией он был отвергнут с редким единодушием. В 1994 году его не пропустили на рекламный фестиваль. Профессионалы не оценили его «простоту», потому что отказались воспринимать его человечность. Им трудно было поверить в серьезность художественных намерений режиссера, адресующего свое рекламное послание «98 процентам населения», и тем более в серьезность его отношения к этим людям, которое программно декларировалось Килибаевым. «Я, — говорил он, — люблю своих персонажей, никогда над ними не смеюсь и не считаю их быдлом»[10].

Сверхзадача режиссера состояла в том, чтобы вернуть постсоветскому массовому человеку утраченное им ощущение жизненной перспективы.

Заговорить с многомиллионной аудиторией (в тридцатисекундном ролике!) о «смысле жизни» можно было, лишь прибегнув к языку художественной условности, решив, какова должна быть природа этой условности. Килибаев выбрал лубок и народную сказку. Это позволило ему остранить происходящее ровно в той мере, какая требовалась для того, чтобы зритель понял рекламу не буквально, а во всем объеме смысла. Именно в этой системе условностей становится ясным значение авторских приемов, которые критика назвала «примитивными», потрафляющими дурному вкусу эстетически невоспитанной аудитории. Житейское неправдоподобие характеров и ситуаций (то есть «вранье») находило свое художественное оправдание благодаря их связи с фольклорной мифологией. Оставаясь недотепой из очереди, Леня был еще и Емелей, который в свою способность творить чудеса поверил окончательно и бесповоротно. В судьбе Марины Сергеевны слышался мотив сказки про Царевну-Лягушку. Старик со старухой были отлиты по такому идеальному штампу, что никакие приметы их причастности к сегодняшней жизни не могли заслонить в них черты той вечной сказочной пары, которой положено жить долго и счастливо и умереть в один день!

Игровой (отнюдь не жизнеподобный!) характер сериала была призвана подчеркнуть и условная, чисто театральная выгородка (удивительно, что все говорят о театральности «Всемирной истории»! По-настоящему театрален именно сериал Килибаева, а «театр» Бекмамбетова — это просто эффектные «живые картины»). Нейтральный белый фон, занимающий большую часть экрана, и на нем — один-два характерных предмета. Столик с зеркалом у Марины Сергеевны, круглый стол под плюшевой скатертью и ковер с шишкинскими медведями на стене у стариков. Наконец по-своему работал на остраннение и закадровый голос, которому в этом сериале была отведена активная роль. Разумеется, совершенно правы М.Туровская и все, кто отмечал, что этот всеведующий, комментирующий, опекающий и поучающий голос как нельзя лучше отвечал патерналистским ожиданиям нашей незрелой, инфантильной аудитории. Но была у него и другая — формальная — чрезвычайно важная роль. Незадействованность этого незримого персонажа в сюжетах, которые он только комментировал. Голос лишний раз напоминал зрителю о том, что все это — рассказ, сказ, сказка, которая может сделать очевидными универсальные истины, лишь отступая от принципа житейского правдоподобия. «Сказка ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок!»

Значительная часть телезрителей сумела усвоить преподанный урок социальной ориентации, а потому именно к себе, а не к Мавроди должна была быть обращена ударная реплика Марины Сергеевны: «Надо же, не обманули!» Что и говорить, это действительно редчайший случай, и к тому же указывающий на некий рубеж в истории нашей рекламы. Сериал Килибаева вывел российскую рекламу на уровень задачи, которую поставила перед рекламными мастерами всего мира

---

[9] Там же.

[10] Килибаев Б. Я и Леня Голубков — такие, как все. — «Искусство кино», 1995, № 1, с. 13.

реальность конца века. Рекламе отныне надлежало «продвигать» к зрителю не только товар, но и «изгнанные идеи» своего времени.

По-видимому, сейчас мы подошли к моменту, когда наша реклама — до сих пор «маленькое кино», развлекающее, отвлекающее, воспитывающее зрителя, — должна будет вернуться в границы своего жанра. Необходимость такой перемены уже ощутили товаропроизводители, не желающие больше мириться с тем, что реклама игнорирует практические цели.

Вероятно, для этого нашей рекламе придется отказаться от таких кажущихся незыблемыми завоеваний, как разработанность сюжета и главенствующее положение актера в ряду других выразительных средств.

Наша реклама должна научиться дистанцироваться от «сути» и манипулировать «поверхностями», то есть зрительными и слуховыми образами, не связанными внутренней логикой и воздействующими на аудиторию «поверх барьеров». Примерно так, как воздействует на нее клип — пик современного массового искусства. «Клип есть антипод рассказа... в рассказе соподчиненные события связываются в сюжет, в клипе стыкующиеся образы подчинены только заданному ритму. Рассказ излагает событие, клип демонстрирует чередование и превращение. Рассказ предполагает объяснимость происшедшего... клип предполагает совершенную ненужность и неуместность объяснений... В рассказе время течет, в клипе оно пульсирует...»[11].

И это совсем не просто — растворить необходимую информацию в потоке образов так, чтобы этот поток ее не «затянул», а напротив, вынес на поверхность! Создание рекламы клипового типа требует принципиально иного уровня художественного мышления. Традиционная реклама заставляла работать актера и сюжет, в новой действуют музыка, ритм, тембр, интонация.

С другой стороны, и воспринимать этот заряженный информацией образный поток тоже нелегко. Но время недаром поработало над массовым сознанием. Происходящие именно здесь перемены подготовили этот новый этап в развитии рекламы.

Обе эти перемены — и в рекламе, и в характере ее восприятия — настолько существенны, что предположение будто все совершившееся имело целью лишь повышение эффективности рекламного сообщения, представляется невероятным.

Как писал «старый рекламщик» Венс Паккард, «люди покупают не ланолин, а надежду, не апельсины, а жизненную силу»[12]. Характерно, что свои дополнительные приобретения человек делал бессознательно: классическая реклама умело пользовалась механизмами воздействия на подсознательное, превращая потенциального покупателя в пассивный объект манипуляций.

Новая реклама, которая способна дать в придачу к рекламируемому товару ничуть не меньше, чем давала реклама классическая, отличается от нее еще и тем, что никогда не делает этого в обход сознания потенциального покупателя.

Так что к своей давней функции социального стабилизатора в последнее время реклама добавила еще одну, не менее важную. Вольно или невольно она способствует выявлению и развитию творческого потенциала «массового человека», и уже за одно это ей можно простить все те ее «сопутствующие» свойства, которые вызывают такое раздражение среди интеллигенции. Ей следовало бы задуматься над тем, что негативное отношение к рекламе неожиданно объединяет ее с традиционными противниками. И Зюганов, и Жириновский обещают, что одной из первых акций после их прихода к власти будет запрещение рекламы. Сомнительно, что на столь радикальный шаг их подвигнут недостатки рекламы, ее огрехи против хорошего вкуса...

Свою программу художник Анджело Тоскани и всемирно известный предприниматель Сильвио Бенеттон формулируют так: «Реклама с глобальным мышлением. Реклама вещь в себе, не направленная на предмет. Реклама идей, а не товаров»[13].

Реклама может стать у нас пропагандой общепринятых стандартов нравственного поведения (расовая терпимость, необходимость соблюдения экологических табу). А может — потоком художественных образов, способных положительно воздействовать на душевное состояние телеаудитории. Главное, чтобы и наша реклама сумела стать регулятором социального поведения. Может быть, сейчас это именно то, в чем мы больше всего нуждаемся.

---

[11] Соколянский А. Цветущий войлок. Клип как вид искусства. — «Общая газета», 1995, 15 марта.

[12] Паккард Венс. Скрытые увещеватели. (Психоанализ и реклама). — В кн.: «Тайны рекламного двора». 1992, с. 125.

[13] Программа «Матадор» (апрель 1995 года).

ИРИНА МЯГКОВА

«ТЕБЕ, НАРОДНОМУ, ПРИВЕТ ОТ

Клип — остановленное мгновение. Реклама, разумеется, ищет мгновений апофеоза. Полюбившийся населению таинственный, безадресный банк «Империал» прославлен на ТВ режиссером Тимуром Бекмамбетовым императорскими доблестями хладнокровного Наполеона («с точностью до миллиметра»), обязательного Цезаря («с точностью до секунды»), поборника коммерческой честности Людовика («с точностью до копейки»), борца с бездорожьем Петра Великого, бессребреника и носителя чистой идеи Александра Македонского и демократичного отца солдатам — Тамерлана. Но более других популярен клип о Екатерине Великой, целиком, как «Горе от ума», вошедший в народные пословицы и поговорки. И парадокс заключается в том, что отнюдь не Екатерине с ее императорской находчивостью и не менее императорским цинизмом обязан этот эпизод «Всемирной истории» своей популярностью, а другому лицу — графу Суворову Александру Васильевичу как носителю традиционной для русской истории темы гения у трона. Его мгновенный поединок с Властью, богоборчество, кончающееся не гибелью, но победой, принесли ему всенародную любовь. Впервые возникло желание разрушить безымянность, анонимность актера в клипе. Может быть, потому, что впервые в рекламном клипе не актер, а режиссер-мультипликатор Иван Васильевич Уфимцев сыграл не момент жизни, но, меньше чем за минуту, — Жизнь и Судьбу, с полной биографией персонажа, как учил нас

Станиславский. И то, что Уфимцев портретно схож не только с Суворовым, но и с Вольтером, тоже, как известно, имевшим отношения с Екатериной, но более независимые, придает роли дополнительный объем.

Драматургия стремительной атаки генералиссимуса выстроена авторами клипа с точностью до взгляда. Белый день, зима, снежки, «птица-тройка»... Императорское застолье, вполне умеренное, в соответствии с нынешними временами: одинокий ананас да кожа от «ножек Буша»... Суворов (губы плотно сжаты, сосредоточен до предела) решительно начинает осуществление операции, демонстративно ставя перед собой пустую тарелку. Жест замечен.

Екатерина (с тайной угрозой, но с любезностью хозяйки):

— А что это у нас граф Суворов ничего не ест?

Граф, не дрогнув, смотрит ей прямо в глаза:

— Так ведь пост, матушка. До первой звезды нельзя. Ждем-с.

Только и сказал, дерзкий, и ручками развел. И смотрит не то чтобы невинно, а с вызовом, лукавство смешано с обидой, все поставлено на карту, ибо ясно, что другого, столь же подходящего момента не случится.

Ах, какое взаимопонимание, какое чувство партнерства у него с Екатериной! Не прерывать же ей застолье. Может, еще чего-нибудь принесут поесть?! И ананас еще не тронут! И процесс пищеварения пошел — нельзя остановить. Так не лучше ли, оценив смелую шутку этого нахала, этого enfant terrible, подыграть ему по-царски, по-императорски?!

— Звезду Суворову Александру Васильевичу!

И вот она зажглась на груди героя. Высота взята. Можно расслабиться и поднять бокал. А нам ждать, когда снова покажут по телику этот клип, чтобы не прозевать момент бунта и натиска, завоевания, причитающегося по праву.

Кто сказал, что в нашем актерском искусстве главенствует школа переживания? Вот оно, представленчество! Вот Каратыгин! Вот «Парадокс об актере»! Свобода от власти роли, полный контроль над ней. Ясный ум и трезвая голова. Достоинство. Не просить, а потребовать, поставив ответчика в безвыходное положение.

Русским актерам не однажды приходилось прибегать к подобным маневрам, чтобы добиться справедливости. Помню строчку из приветственных стихов по случаю получения известным и официально признанным актером звания «народного»: «Тебе, народному, привет от не-заслуженного брата». Ее автор — чуть ли не Утесов или другой любимый публикой, но задержавшийся с наградами властей артист. И получил ведь звание вскоре после этого своего выступления. Так что суворовская «наука побеждать» — на все времена.

НЕ-ЗАСЛУЖЕННОГО БРАТА»

АНТОН ПОНИЗОВСКИЙ

СОЛНЦЕВДАР

РЕКЛАМА: ОТ МИФОЛОГИИ К РЕЛИГИИ

Никто толком не знает, что такое реклама.

В Большом энциклопедическом словаре (1991) сказано, что «Реклама — *информация* о потребительских свойствах товаров и видах услуг с целью создания спроса на них...»

Но если бы было достаточно *проинформировать* телезрителя, можно было ограничиться «бегущей строкой» вместо того, чтобы тратить баснословные деньги на производство видеоклипов. Очевидно, ТВ-реклама обращается не столько к нашему разуму («приобрести то-то можно там-то»), сколько пытается «...в душу/ К нам проникнуть и поджечь, — / А чего с ней церемониться,/ Чего ее беречь?».

И чем глубже удастся «проникнуть» (иными словами, влезть) в душу — тем лучше. Значит, нужно по возможности обойти разум, «рацио»; нужно апеллировать к более глубоким слоям человеческой психики, чтобы при слове «Инкомбанк» у зрителя начинала выделяться слюна.

Учтем к тому же, что многие рекламные кампании проводятся в общенациональном и даже глобальном масштабе. Значит, в идеале видеоролик должен воздействовать на любого зрителя независимо от его возраста, пола, национальности и социального положения. Для этого рекламный клип должен использовать некие общечеловеческие мотивы, образы, символы. Этих «базовых» символов немного.

Если абстрагироваться от технических эффектов, окажется, что реклама (неважно, наша или зарубежная) очень однообразна. Окажется, что сценарии многих роликов не набраны на компьютере, а выдавлены на хеттской глине, высечены на камне первобытных пещер.

«Время стирает города и цивилизации». Солнце над песками и пирамидами. Песок, клинопись... золотой слиток поднимается в небо и оборачивается эмблемой «Инкомбанка»: «Для тех, кто умеет считать».

Обратите внимание, как часто в рекламных видеоклипах фигурирует солнце. Это нельзя объяснить только тем, что натурные съемки предпочтительнее производить в ясную погоду. Авторы множества роликов, снятых в павильоне или «нарисованных» компьютером, так же настойчиво проводят аналогию между своим товаром (будь то «ягодный чай — чистый продукт из Германии», «Пурина — для домашних животных», сигареты «Принс», Ипотечный банк, «Балчуг», «Cinzano» и т.д.) — и солнцем. «Все солнце Италии». На первый взгляд этот символ не требует расшифровки.

Солнце — это источник и средоточие тепла и света. Это собственно свет и тепло.

Это день (в противовес ночи, тьме, холоду).

Солнце — ясное. Значит, без подвоха.

Солнце яркое. Солнце русской поэзии. Солнце, солнце, выгляни в оконце. Солнышко ты мое! Солнце всходит и заходит. Над ним луч солнца золотой.

Солнце ассоциируется с радостью, счастьем, бескорыстием (всем светит), жизнью, свободой, славой. Это ориентир. Наконец, место под солнцем (его еще надо завоевать, а здесь тебе так дают).

Антон Понизовский окончил факультет журналистики МГУ, корреспондент программы «Намедни» телеканала НТВ. В «Искусстве кино» публикуется впервые.

Что еще?

«*Величайшее*, самосветное и *срединное* тело нашей Вселенной, *господствующее* силою тяготенья, светом и теплом *над всеми* земными мирами... кормилец или благодетель... *князь* земли...» (Это Даль. Отметим иерархически-монархический оттенок, отсутствующий в современных словарях.)

Вот, пожалуй, все основные значения, которые может иметь слово «солнце» в русском языке — и в сознании отечественного зрителя (именно в «логическом», «рациональном», «вербализуемом» сознании). Однако при внимательном рассмотрении на солнце можно обнаружить пятна: некоторые дополнительные «коды», «послания», апеллирующие к более глубоким слоям человеческой психики.

Пора оговориться: не стоит подозревать рекламщиков в тайном умысле, информационном насилии и т.п. Глубинное содержание визуального сообщения может не осознаваться даже его авторами. Что, однако, не мешает нам попытаться расшифровать это содержание — хотя бы в целях психологической гигиены.

Логично было бы предположить, что солнце — один из наиболее древних, «исконных» объектов поклонения. Так считал патер Шмидт и другие представители «солярной» школы. Однако современные исследователи предлагают другую историческую интерпретацию, «которая относит нарастание роли солярных мифов (в частности, по сравнению с лунарными и другими астральными) к позднейшим этапам мифологии в обществах, имеющих развитый аппарат власти... Согласно гипотезе английского этнолога Хокарта, солярные мифы характерны для обществ, в которых увеличиваются функции священного царя.

В мифологиях Египта и Передней Азии к XVI—XV вв. до н.э. выработалось представление о солнце как единственном царе Вселенной, — и земном царе как солнечном божестве...»[1].

Вот египетский гимн, составленный при Аменхотепе III: «Среди богов минувшего один ты, /Царственный герой, благое Солнце...»[2] Не правда ли, вполне рекламный текст? Вспомните вереницу унылых черно-белых стаканов («богов минувшего»), в которую вторгается единственный реальный и «благой» бог настоящего времени: «Юппи» — самый радостный свее-ет, «Юппи» — самый радостный цве-е-ет...» Цвет, кстати, золотистый — солнечный. Разница лишь в том, что в гимне рекламируется «фараон-солнце», а в ТВ-рекламе — фруктовый сок.

Как тут, право, не вспомнить К.Г.Юнга: «Свойственный отдаленным во времени эпохам образ мышления продолжает и сейчас цвести пышным цветом в самых широких слоях населения. Непосредственно в нашей среде активнее, чем когда-либо, развиваются... архаичные мифологии... По правде говоря, пропасть, будто бы отделяющая древний мир от нашей современности, очень легко сходит на нет. Мы до такой степени отождествляем себя с сиюминутным сознанием настоящего, что забываем о существовании вневременных основ психики»[3].

Капиталистическое сознание потребителя насаждается методами, популярными две с половиной тысячи лет назад и, между прочим, не утратившими свежести. Банку, обдумывающему, делать бы рекламную кампанию с кого, советую: делай ее с Дылача.

Это солнечное божество эвенков. Целый год Солнце Дылача трудится, собирая для людей тепло. Осенью оно поплотней прикрывает свой чум, разводит костер и собирает скапливающееся тепло в кожаный мешок. К весне мешок бывает полон тепла[4]. Дылача и его сыновья приносят ме-

---

[1] Иванов В. Солярные мифы. — В кн.: Мифы народов мира. М, 1988, т. 2, с. 461.
[2] Цит. по: Иванов В. К типологии древнеближневосточных гимнов Солнцу. — В сб. статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973.
[3] Юнг К. О современных мифах. М., 1994, с. 105, 107.
[4] См.: Анисимов А. Космологические представления народов Севера. М.—Л., 1959, с. 10.

шок к дыре, отделяющей верхний мир (мир хитроумных банковских операций) от среднего мира (в котором мы все живем), — и высыпают все тепло вниз. От этого тают снега, наступают лето и благосостояние вкладчиков.

Но, как правило, зритель просматривает не один рекламный ролик, а несколько подряд — «рекламный блок», например, предваряющий блок новостей. Ряд информационных сюжетов формирует «Мир новостей», соприкасающийся с повседневностью, в которой живет телезритель (та же страна, тот же город), и одновременно отличный от нее. Здесь время плотней, страсти гуще: политические и спортивные схватки, войны, землетрясения и т.д.

С рекламой та же история. Несколько роликов, просмотренных подряд, воспринимаются как фрагменты некоего единого «Рекламного мира» («РМ»). Как и «Мир новостей», «РМ» напоминает окружающую нас реальность и в то же время отличается от нее. Скажем так: это реальность плюс проекции (воплощения) наших желаний. Первое, что бросается в глаза: «РМ» — это мир изобилия, «счастливая страна, богатая тестом из плодов хлебного дерева, свининой и рыбой; там имеется общество самых красивых женщин, каких себе можно вообразить. Там зрелые плоды хлебного дерева все время сбрасываются деревом на землю и запас кокосовых орехов и бананов никогда не истощается... Там хххх каждый день купаются в реках из масла кокосового ореха»[5]. Это был Дж.Фрэзер. Теперь В.Я.Пропп: «Человек переносит в хххх не только формы своей жизни, он переносит туда свои интересы и идеалы. Там... перестают производить и работать, там только потребляют, и волшебные средства, приносимые оттуда, обеспечивают вечное потребление»[6]. Далее: «Присматриваясь к этому «небывалому государству» еще ближе, мы можем обнаружить, что оно имеет какую-то связь с солнцем... «Подскакал Иван-царевич к теремам Солнцевой сестрицы и закричал: «Солнце, солнце, отвори оконце!»... В одном тексте мы находим, что герою задано добыть ветку с *золотой* сосны, «что растет за тридевять земель, в тридесятом царстве, в подсолнечном государстве... Убил царевич чудище и едет к алмазному дворцу... А с того дворца вся вселенная видна — все царства и земли, как на ладони...»[7].

Вспомните рекламу акций «Русская недвижимость»: Россия-матушка «как на ладони», и россыпи *золотых* монет радуются, кувыркаются. «Все, сколько-нибудь связанное с тридесятым государством, может принимать золотую окраску. Предметы, которые нужно достать из тридесятого царства, почти всегда золотые. Это свинка — золотая щетинка, утка — золотые перышки, золоторогий олень, золотогривый и золотохвостый конь и др.»[8]. В рекламе: «Золотой бизнес», «Золотые страницы», «Токур-золото», «Золотой стандарт» (с наивным лозунгом «Хороший, как золото»), «Daewoo — золотое видение»... «Этот список можно было бы продолжить и заполнить им целые страницы. Золото фигурирует так часто, так ярко, в таких разнообразных формах, что можно с полным правом назвать это тридесятое царство золотым царством...»[9].

К сожалению, мы не можем полностью процитировать все рассуждения В.Я.Проппа по этому поводу. Поэтому выводы могут показаться необоснованными. Интересующихся отсылаем к книге «Исторические корни волшебной сказки».

«Золотая окраска предметов, связанных с тридесятым царством, есть окраска солнца... Упомянуть еще нужно о той роли, которую золото играет в египетском погребальном культе. Так, в заупокойных текстах

[5] Цит. по: Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986, с. 291.
[6] Там же, с. 290—291.
[7] Там же, с. 283—284.
[8] Там же, с. 284.
[9] Там же, с. 285.

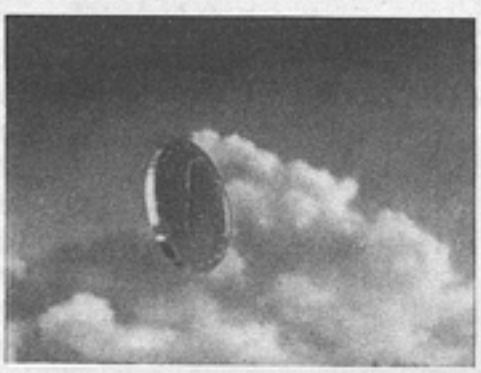
упоминается «дом из золота». Бадж объясняет, что под этим понимаются саркофаги...»[10]

«Даосисты утверждают, что тот, кто глотает золото, обеспечивает существование тела после смерти... Штернберг заметил, что в Китае покойнику кладут в рот золото... Римские императоры осыпали себе лицо золотой пылью. Этим объясняются и микенские золотые маски покойников... Все это в достаточной степени объясняет, откуда идет мотив желания иметь золотые диковинки. Это... предметы из потустороннего мира, дающие долголетие и бессмертие»[11].

«Мы хотим, чтобы вы жили долго».

«Naturprodukt — ваше здоровье и долголетие».

Теперь можно раскрыть карты. В процитированном выше отрывке из Фрэзера «*души* каждый день купаются в реках из масла кокосового ореха и отдыхают на циновках, которые много тоньше, чем у островитян Нуку-Хивы». А у Проппа «человек переносит... свои интересы и идеалы» — *в мир иной*. Вот, оказывается, где текут молочные реки в кисельных берегах. Если верить Проппу, в основе большей части волшебных сказок (и, подхватываем мы, в основе большей части рекламных роликов) лежит представление, что тот, кто хочет добыть высшее знание и высшую силу, должен отправиться в странствие через мир усопших.



Цитируемая книга была впервые издана в 1946 году. Пропп не мог (или не хотел) ответить на вопрос, почему именно это представление лежит в основе сказок всех народов, от Африки до Дальнего Востока, от Египта до государства инков. Ему нужна была социальная причина, хоть както соответствующая теории о «базисе», обусловливающем «надстройку». Такой причиной Пропп счел повсеместно бытовавший обряд инициации — посвящения. «Обряд этот совершался при наступлении половой зрелости. Этим обрядом юноша вводился в родовое объединение, становился полноправным членом его... Предполагалось, что мальчик во время обряда умирал и затем вновь воскресал уже новым человеком»[12]. Вопрос, какие психологические причины вызвали к жизни этот обряд, остался за рамками исследования Проппа. Ниже мы обратимся к работе другого ученого мужа, более свободного в своих гипотезах[13]. А пока вспомним рекламу «Альфа-банка»: мальчик поднимается в лифте в сопровождении старшего, «посвященного» товарища. Не правда ли, идеальная «инициация»? Впрочем, обычно рекламному герою (alter ego зрителя) не приходится путешествовать (пусть даже на лифте).

«Инициацией», пропуском в мир иной становится само приобретение «магического товара». Особенно наглядно эта идея выражена в рекламах сигарет, в частности «Кент». Взяв сигарету, рекламный герой проходит сквозь становящуюся прозрачной стену — из обыденного, посюстороннего мира в мир, позлащенный Солнцем. Казалось бы, этот клип не имеет ничего общего с рекламой, скажем, «Хоперинвест» («Хороший краснодарский»). Правда, и там, и здесь присутствует образ офисного помещения, этого герметического пространства, оснащенного волшебным компьютером, волшебным креслом, волшебным письменным прибором.

На первый взгляд *офис* и *солнце* никак не связаны. На самом деле, офис — это храм солнцепоклонников, это избушка на курьих ножках, стоящая на рубеже между повседневным миром — и миром иным, рекламным.

Баба-Яга прячется под личиной очаровательной секретарши: «Вам чай пожиже или покрепче? Вам акции...» На пороге

---

[10] Там же, с. 293.
[11] Там же, с. 295, 297.
[12] Там же, с. 56.
[13] Более свободный в своих гипотезах Карл Густав Юнг писал: «Душа, Анима, устанавливала связь с бессознательным, и это была связь с миром мертвых: бессознательное соответствует мифологической «стране мертвых», земле предков» (Юнг К. Встреча с бессознательным. — В кн.: Воспоминания, сновидения, размышления. Киев, 1994, с. 193).

иного мира зрителя призывают что-либо купить (этот акт, как правило, остается за кадром), а чаще — выбрать («Сделайте ваш выбор» или просто «Ваш выбор») или попробовать («Попробуйте «Баунти»). В любом случае вас призывают совершить некое действие, посредством которого вы автоматически приобщитесь к избранной расе, к обществу посвященных («Быть может, это история дерзкого ограбления?.. Нет, это история удачного приобретения»).

Здесь есть одна хитрость. Кажется, будто все ролики рекламируют различные товары: «различные предметы одежды и украшения, орудия... всякого рода... сосуды, различные предметы обихода, напитки... Нет, кажется, такого предмета, который не мог бы фигурировать как предмет волшебный»[14]. Но предпочти зритель «московские» «краснодарским» или даже «МММовские» «РДСовским» — итог будет один. Выбор, предлагаемый зрителю, иллюзорен. Дело не в «потребительских свойствах товаров» (о которых, если вы помните, говорилось в самом начале статьи). Ибо «волшебным является предмет, взятый «оттуда», принесенный из иного мира, а по сказочному — из тридесятого царства»[15]. Добавим: любой. Любой выбранный вами товар (будь то банк или шоколадка) может служить пропуском в волшебный Мир изобилия.

Более того: часто предмет содержит в себе этот Мир (Мир как бы сворачивается до размеров предмета). Особенно наглядно эта идея проводится в некоторых роликах, рекламирующих ценные бумаги, где национальное богатство (заводы, шахты, поля, города) ныряет, скажем, в билет Азиатско-Сибирского чекового инвестиционного фонда. Или наоборот, рисунок на акции «Московской недвижимости» превращается в окно, сквозь которое можно отправиться в волшебное путешествие к собственной квартире. В подобных случаях рекламируемый товар (ценная бумага) — это одновременно и «алеф» («Ты мне, зеркальце, скажи...», «Вся вселенная видна...»), и скатерть-самобранка («Мы сидим, а денежки идут»).

Кровная связь рекламы с волшебной сказкой, с мифом оправдывает и те рекламные приемы, которые, с точки зрения повседневного здравого смысла, кажутся абсурдными. Например, песни и пляски в честь акций «МММ», шоколада «Вагон Вилз», сладкой парочки «Твикс», пепси- или кока-колы. «Пляски, — пишет В.Пропп, — были выражением или способом применения магических способностей... В сборнике Боаса есть случаи, когда герой отправляется в «иное царство» и приносит оттуда пляски, которым обучает свое племя...»[16]. Яркий пример подобного обучения дает нам реклама кетчупа «Хайнц». В данном случае разница между первобытной Новой Гвинеей и современным Питсбургом заключается в том, что представитель племени маринд-аним основал «союз буйволовых плясунов», а рекламный герой — «союз кетчуповых певунов».

Вероятно, многие рекламщики были бы напуганы подобными параллелями. Они знать не хотят ни о какой инициации и не думают о причащении к загробному миру. Они рекламируют мыло. Что ж, когда приморские чукчи приносят Хозяину Моря Кереткун, что живет на дне в подводной юрте, свою «доску заклинаний», на которой изображены тюлени, попадающие в сеть, и байдары, преследующие китов и моржей, они (чукчи) тоже выполняют конкретную экономическую задачу: обеспечивают себе успешную ловлю. Они тоже не подозревают, что грядущих исследователей будет интересовать не улов, а миф[17].

Реклама — это мифология. Но мифология современного общества, одна из главных характеристик которого (не морально-нравственная, а психологическая характеристика) — отсутствие твердой веры (по

[14] Пропп В. Цит. изд., с. 191.
[15] Там же, с. 197.
[16] Там же, с. 105.
[17] См.: Анисимов А. Этапы развития первобытной религии. М.— Л., 1967, с. 113, 121.

крайней мере на «внешнем», «вербальном» уровне). Об этом, в частности, написал Юнг: «Многие миллионы так называемых христиан утратили веру в реального, живого медиатора (посредника между человеком и его собственной душой)... Могущественное представление о божественном медиаторе соответствует глубокой потребности человеческой души, и эта потребность отнюдь не исчезает после того, как ее выражение утратило былую силу»[18].

Одно из проявлений этой потребности — жажда чуда. Множество рекламных роликов демонстрируют телезрителю Чудо. «Абракадабра, плыви!» («Милки уэй» — чудеса в молоке), «Прикоснитесь к волшебству», «Магия изысканного вкуса», «Это просто чудо». Такое настроение присуще практически любой рекламе. «Наш товар — это Чудо». «...Голод души утоляется зрелищем нуминозных образов»[19]. «Нуминозный» означает «ассоциируемый с понятием «божества» (от латинского numen — «бог»).

Обратите внимание: персонажи рекламных роликов часто смотрят вверх, и их лица озаряет сияние, излучаемое Товаром. Авторы роликов «Dandy», «Reebok», «Эскадо», «555» обращают свои взоры «к космическому пространству, где среди планет некогда обитали боги, эти вершители судеб»[20]. И, наконец, цепь чудес и волшебных превращений завершается явлением самого Товара. Иногда это конкретный предмет: шоколадный батончик, пачка сигарет, куски мыла (кстати, парящие в пространстве и излучающие свет). Но когда рекламируется более абстрактный товар (фирма, торговый дом, банк) и рекламщик свободен в выборе визуального образа (символа), то чаще всего зрителю является круг (круглая эмблема, обычно золотого цвета) или шар (особенно показательна реклама «Хороший банк — устойчивый банк»). Это не случайно.

«Всякому, кто знает историю и психологию, известно, что символы округлой формы... обозначали не только душу, но и образ Бога: Deus est circulus cujus centrum est ubique, cujus circumferentia vero nusquam (Бог — это круг, чей центр везде, а окружность — нигде). «Бог» — всезнающий, всемогущий, вездесущий — это нечто округлое, полное и совершенное. Традиционно «эпифании» (явления Бога) представлялись в сопровождении огня и света.

Данный символ существовал во все времена и везде, сохраняя один и тот же глубинный смысл. Современным человеком он воссоздается заново; его округлая форма отмечает некую защитную границу или обозначает «апотропеический» (*защищающий от ударов судьбы*) круг»[21].

Вывод: «Объект проекции, наделенный отныне мифической силой, источником которой служит субъект проекции, приобретает для последнего нуминозный смысл. Вследствие этого он оказывает огромное суггестивное воздействие и вырастает в миф о спасителе...»[22].

Вот «эзотерический» смысл рекламы: Товар = Бог. Вспомните, например, рекламу «Русского дома селенга»: пространства родимой земли, леса, дворцы, озера и семейное счастье демонстрируются с гордостью, достойной Творца. Каждый ролик завершается явлением эмблемы «РДС» — пресловутого «круга, защищающего от ударов судьбы». Допустим, реклама суть современная мифология. Это даже забавно. Но она претендует и на роль современной религии. Эту претензию имеет смысл осознать, иначе разочарование в конкретном «Доме» или АО может иметь не только материальные, но и разрушительные психологические последствия.

«Солнышко в мешок не поймаешь» — русская пословица.

---

[18] Юнг К. О современных мифах. М., 1994, с. 176—177.
[19] Там же, с. 64.
[20] Там же, с. 34.
[21] Там же, с. 40, 42.
[22] Там же, с. 178.

S U M M A R Y

LUDMILA DONETS. **TV AS OUR EVERYTHING**
If TV illuminates or brainwashes a contemporary person? The key questions of the issue are stated by critic Ludmila Donets.

SERGEI FOMIN. **APOLOGY OF A BUTTON**
Fragments of a dairy (1985-95) of journalist Sergei Fomin reveal tragic chronicle of evolution of TV on the road to speech freedom.

VASILY KISUNKO. **THE CAPTIVED THOUGHT DISARRANGED**
The first variant of analytical study of all the leading Russia's channels undertaken by a noted analyst.

GRIGORY POMERANTS. **BLOOD FROM BLUE SCREEN**
A well-known philosopher on paradoxes of political thought on TV.

ANDREI SHEMIAKIN. **CINEMA PLUS TV**
The politics of film screening on TV.

LEV NIKOLAYEV. **OVER OPEN GRAVE**
A TV analyst ponders over sad state of sci-pop programmes on TV.

LIDYA POLSKAYA. **TALK-SHOW: ON PREFERANCY OF THE EXTRA OVER THE NECESSARY**
Critic investigates classical talk-show as being adapted to Russian TV.

I K PREMIERE
A new for Russian TV actual political programme PUPPETS with leading polititians as personages is presented. Interview with the director, the author of notorious LITTLE VERA VASILY PITCHUL, and articles by sociologist TATYANA CHEREDNICHENKO, researcher IRINA UVAROVA and poet ALEXANDRE ARONOV who analyse social, political and artistic aspects of domestic puppet-show.

VALENTIN MIKHALKOVICH. **AETHER BODY OF A VIEWER**
A noted scholar in cinema and TV reflects over metaphisical aspects of TV impact on spectators.

GALINA CHERMENSKAYA. **BINOMIAL OF POZNER**
Portrait of one of the most professional TV hosts.

SERGEI FOMIN. **THREESOME**
Portraits of the most notorious political analysts — NIKOLAI SVANIDZE, SERGEI DORENKO and EVGENY KISELYOV.

ALEXANDRE ADABASHIAN: **TV SOAP OPERAS — LIGHT STUFF**
Interview with a noted script-writer and director Alexandre Adabashian, who tried on Russian soap-opera HOME.

LEV ANNINSKY. **THE TURNS OF TV-VOLUTION**
A well-known literary and film critic Lev Anninsky reflects over problems of propaganda of culture on TV.

VICTOR MATIZEN. **PORTRAIT OF A HOST AGAINST THE BACKGROUND OF GENRE**
The stuff concerning the host of the programme MOMENT OF TRUTH Andrei Karaulov known for his provocative abilities.

I K INTERVIEW
ME MYSELF
DMITRY ZAKHAROV: **I AM A BORING HOST OF A DULL PROGRAMME**
ARTYOM TROITSKY: **...BUT SOME THINK ME BETTER IN REAL LIFE**
Interviews with popular hosts Dmitry Zakharov (history) and Artyom Troitsky (rock music) representing opposite individual strategies.

STANISLAV RASSADIN. **ANALOGIES, OR EFFECT OF BARE BUTTOCKS**
A well-known literary and film critic polemically shares his opinions of a viewer.

SERGEI LAVRENTYEV. **LE CHARME DISCRET DE TV**
The policy of screening on TV.

YU.SCRAMTAYEVA. **FASSBINDER-95**
An article on TV adaptation BERLIN ALEXANDERPLATZ and present day reception of this work.

D I S C U S S I O N S
WAR OF IMAGES. SOCIOLOGISTS OF CULTURE ON TV
Noted scholars discuss the place of TV in contemporary life.

I K RATING
VICTORIA DUBITSKAYA. **CINEMA BROADCASTING IN A FAMILIAR WAY**
NATALYA VENGER. **THE BEATEN CARRIES THE HEALTHY**
Ratings of TV Programmes as the Mirror of Popularity.

SERGEI MURATOV. **SHIFT OF EPOQUES**
Professor of Department of Journalism of Moscow State University compares Russia's TV to American and prognosticates the future.

PAUL VIRILIO. **L'ECRAN DU DESERT**
Extracts from a book by French philosopher representing TV as museum of catastrophies.

CARL POPPER. **UBER DEM MISBRAUCH VOM FERNSEHEN**
The last work of a famous English philosopher sir Carl Raymond Popper diagnises TV-oriented thinking of a contemporary man and marks the ways of overcoming of such sickness as sensationalism.

I K. S E L E C T E D P R O S E
MICHEL DRUCKER. **LA CHAÎNE**
The novel of a TV-star, writer and journalist Michel Drucker.

T V: C O M M E R C I A L S
A set of interviews and critical notes on the first returns of commercial ads on Russian TV.

"И К". ЛУЧШИЕ МАТЕРИАЛЫ 1995 ГОДА

№ 1

ЛЕВ КАРАХАН.

ИГРАЕМ СВАДЬБУ

№ 2

ПАВЕЛ СИРКЕС.

ПОДБОРКА ИНТЕРВЬЮ, ПОСВЯЩЕННАЯ КИРЕ МУРАТОВОЙ В РУБРИКЕ «АНТОЛОГИЯ»

№ 3

НИНА ЦЫРКУН.

ПОЦЕЛУЙ ОРСОНА УЭЛЛСА

№ 4

«ШУМ СМЕРТИ НЕ ПОМЕХА» (редакционный «круглый стол»)

№ 5

ВИТАЛИЙ ТРОЯНОВСКИЙ.

ЭТО — МЫ.

№ 6

ОЛЕГ КОВАЛОВ.

ТРАГЕДИЯ БЕССТИЛЬЯ. (Интервью Анжелики Артюх)

№ 7

ЕВГЕНИЙ МАРГОЛИТ.

«БУДЕМ СЧИТАТЬ, ЧТО ТАКОГО ФИЛЬМА НИКОГДА НЕ БЫЛО»

№ 8

ВАЛЕНТИН МИХАЛКОВИЧ.

ПАЛОМНИЧЕСТВА В СТРАНУ ВОСТОКА

№ 9

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА.

ЖИВЫЕ И МЕРТВЫЕ

СЕРГЕЙ ДОБРОТВОРСКИЙ.

ИВАНОВ, НЕ ВСПОМНИВШИЙ РОДСТВА

№ 10

АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ.

ДНЕВНИК (ПАРИЖСКОГО) РЕЖИССЕРА.

№ 11

ЮРИЙ БОГОМОЛОВ.

КРАТКИЙ КОНСПЕКТ ДЛИННОЙ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО КИНО 20—70-е ГОДЫ.

№ 12

СЕРГЕЙ ДОБРОТВОРСКИЙ.

«И НЕМЕДЛЕННО ВЫПИЛ...»

НА ЭТОЙ ПОЛОСЕ — СПИСОК МАТЕРИАЛОВ И АВТОРОВ ЖУРНАЛА, В РЕЗУЛЬТАТЕ РЕДАКЦИОННОГО ГОЛОСОВАНИЯ ПРИЗНАННЫХ ЛУЧШИМИ В 1995 ГОДУ.

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В ближайших номерах: наш «средний класс»; ленинградский поставангард; русское кино — первые 100 лет; Квентин Тарантино и его «школа»; статьи З.Абдуллаевой, Л.Аннинского, С.Бойм, Д.Быкова, П.Вайля, А.Давыдовой, С.Добротворского, А.Медведева, В.Михалковича, А.Плахова, Е.Плаховой, М.Туровской, С.Файбисовича, Н.Нусиновой и Ю.Цивьяна.

В рубрике **«Премьера «ИК»** :
«Духовные голоса» (Александр Сокуров),
«Андерграунд» (Эмир Кустурица),
«Кавказский пленник» (Сергей Бодров).

В рубрике **«Персоналии»** :
Стивен Кинг, Жан-Поль Готье.

В рубрике **«Мемуары и публикации»** :
Письма поклонниц звездам немого кино.
Клод Шаброль и «новая волна».
Письма Леонида Оболенского, Всеволода Пудовкина, Бориса Барнета.

В рубрике **«Интервью «ИК»** :
Д.Дибров.

В рубрике **«Голливудские хроники»** :
Фрэнк Синатра, Вивьен Ли.

В рубрике **«ИК». Избранная проза»** :
Татьяна Окуневская. Татьянин день. III часть.

В рубрике **«Фильм в журнале»** :
Жан Ренуар. Великая иллюзия.

В рубрике **«Теория, история»** :
Эрик Ромер об Андре Базене.

В рубрике **«Сюжеты и факты»** :
Грузинские «угонщики».
Убийство Шэрон Тэйт.

Симпозиум «ИК».
«Постсоветское искусство в поисках новой идеологии».

1 96